Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana

Patrocinada por la Universidad de Iowa.

INDICE DEL TOMO XXIV

Nos. 47 y 48

ENERO - DICIEMBRE DE 1959

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

VOL. XXIV ENERO - JUNIO 1959 NÚM. 47

PUBLICACIÓN A CARGO DE:

Director Literario (1957-1959):
ARTURO TORRES RÍOSECO,
University of California, Berkeley, Calif., U. S. A.

Director Editor *(Managing Editor)*:
ALFREDO A. ROGGIANO,
State University of Iowa, Iowa City, Iowa, U. S. A.

Secretario Ejecutivo-Tesorero:

MARSHALL NASON,
Box 60, University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico.

Jefe, Sección Anuncios *(Advertising Manager)*:

FRANK DAUSTER,
Box 580, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey.

COMISIÓN EDITORIAL (1957-1959):

Fernando Alegría, *(University of California, Berkeley)*; Enrique Anderson Imbert, *(University of Michigan, Ann Arbor, Michigan)*; José A. Balseiro *(University of Miami, Coral Gables, Florida)*; G. Arnold Chapman, *(University of California, Berkeley)*; John E. Englekirk, *(University of California, Los Angeles)*; Luis Monguió, *(University of California, Berkeley)* y Francisco Monterde, *(Universidad Nacional Autónoma de México, México)*.

MESA DIRECTIVA DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PRESIDENTE

Andrés Iduarte, *Columbia University, New York.*

VICEPRESIDENTES

Julio Jiménez Rueda, *Universidad Nacional Autónoma de México;*
José Vázquez Amaral, *Rutgers University;*
Daniel S. Wogan, *Tulane University.*

SECRETARIO EJECUTIVO - TESORERO

Marshall Nason, *University of New Mexico.*

PROSECRETARIO

Sabine R. Ulibarrí, *University of New Mexico.*

DIRECTOR - EDITOR

Alfredo A. Roggiano, *State University of Iowa.*

DIRECTOR LITERARIO

Arturo Torres Ríoseco, *University of California, Berkeley.*

COMISION EDITORIAL

Fernando Alegría, *University of California;* Enrique Anderson Imbert, *University of Michigan;* José A. Balseiro, *University of Miami;* G. Arnold Chapman, *University of California;* John E. Englekirk, *University of California;* Luis Monguió, *University of California;* Francisco Monterde, *Universidad Nacional Autónoma de México.*

Esta REVISTA aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

CANJE

Para Canje, envíos de libros, revistas y todo otro intercambio cultural, dirigirse a:

REVISTA IBEROAMERICANA

Director-Editor: ALFREDO A. ROGGIANO. *Department of Romance Languages, State University of Iowa, Iowa City, U. S. A.*

NORMAS EDITORIALES Y DE INTERCAMBIO

1. Según el artículo tercero de los Estatutos del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana la REVISTA IBEROAMERICANA es el órgano del Instituto. En su consecuencia, la Comisión Editorial de la REVISTA sólo podrá considerar para su aceptación y publicación artículos y notas cuyos autores sean miembros del Instituto.

2. Se recomienda que en los manuscritos de artículos y notas presentados para su publicación se sigan, en forma y estilo, las normas de "The MLA Style Sheet" publicado en *PMLA*, lxvi (1951).

3. A los colaboradores residentes fuera de los Estados Unidos, que no tengan a mano la publicación indicada en el párrafo 2, se les ruega muy encarecidamente que envíen sus manuscritos redactados y mecanografiados en forma y estilo propios de las revistas eruditas, para así facilitar su adaptación a nuestros cánones tipográficos.

4. La REVISTA IBEROAMERICANA sólo publicará artículos aceptados por sus directores, quienes serán asesorados por la Comisión Editorial "Ad-hoc". Los artículos rechazados no se devuelven a sus autores. Tampoco se les dará razones de su rechazo, por considerarlos obvios. Las ideas contenidas en los artículos que se publiquen pertenecen al autor, quien será único responsable de las mismas.

5. Los artículos y notas deberán ser enviados simultáneamente al Director Literario y al Director-Editor. Las reseñas, al Director-Editor.

6. Todo lo referente a CANJE y demás intercambio de publicaciones con casas editoras, instituciones o autores deberá hacerse por intermedio del Director-Editor, y a tal efecto se ruega dirigirse al mismo: Department of Romance Languages, State University of Iowa, Iowa City, Iowa, U. S. A.

7. Todo lo referente a suscripciones, compras, órdenes de pago, etc., en que sea menester la intervención de la Tesorería, deberá hacerse por intermedio del Secretario Ejecutivo-Tesorero, y a tal efecto se ruega escribir a: MARSHALL NASON, Box 60, University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico, U. S.A .

8. Cualquier otra consulta cuya respuesta no esté encuadrada en los términos de los párrafos anteriores, deberá hacerse al Director-Editor.

SUMARIO

ESTUDIOS

Págs.

CARLOS GARCÍA PRADA, Tomás Carrasquilla, clásico antioqueño . 9

HERMANA MARY ÁVILA, C. S. J., Principios cristianos en los cuentos de Rubén Darío 29

ALLEN W. PHILLIPS, Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo 41

R. J. SCHWARTZ, En busca de Silva 65

ARTURO TORRES RIOSECO, Un poeta modernista olvidado: Carlos Pezoa Véliz (1879-1908) 79

GEORGE SCHADE, La mitología en la poesía de Guillermo Valencia 91

CARLOS LOZANO, Paralelismos entre Flaubert y Eduardo Barrios . 105

MYRON I. LICHTBLAU, Rasgos estilísticos en algunas novelas de Eduardo Mallea 117

MARÍA DEL CARMEN MILLÁN, El modernismo de Othón . . . 127

D. C. CLARKE, D. Julio Saavedra Molina (1880-1949) . . . 135

DOCUMENTOS

Cartas de Julio Saavedra Molina a Dorothy Clotelle Clarke . . . 137

RESEÑAS 183

Tomás Carrasquilla, clásico antioqueño

I

Hay en el occidente de Colombia, entre los ríos Cauca y Magdalena, una extensa región montañosa, de picos escuetos y ásperas cuchillas, de hermosas vertientes y mesetas, y de climas que varían entre el frío de los montes nevados y el ardiente de los llanos tropicales. Esta región es interesante, más que por sus muchos accidentes geográficos, por las gentes que la ocupan, y que, en lucha constante con la naturaleza, avanzan, confiadas y orgullosas, hacia un brillante porvenir de poder y de grandeza.

Descubierta y conquistada por los españoles, a fines del siglo XVI, la región fue luego colonizada por unas dos mil familias asturianas, vizcaínas, castellanas, catalanas y aragonesas, y por unas cuantas de origen morisco y hebreo-español, procedentes de las provincias de Huelva y de Sevilla. Tan pocos colonos vinieron a la remota región atraídos por los ricos minerales de oro que ocultaba en sus ríos y quebradas, en sus vertientes y en las tumbas de sus primitivos moradores; y sus descendientes, aislados durante dos siglos y medio, conservaron muy puras su lengua y sus creencias religiosas; se mezclaron entre sí, y en parte con los indios aborígenes y con los negros africanos traídos para el laboreo de las minas, y adoptaron algunos de sus usos y costumbres. A la región le dieron el nombre de Antioquia —no Antioquía, nombre de una antigua ciudad del Asia Menor—, y en sus hogares, sedentarios y patriarcales, se fueron multiplicando con asombrosa rapidez, hasta formar un pueblo nuevo y bien definido de gentes enérgicas, inteligentes, laboriosas, amigas de la libertad, muy apegadas a la tradición y respetuosas de la ley y el orden, y amantes de la acción positiva y del progreso: el pueblo antioqueño, democrático, audaz y prometedor.

Antioquia y su pueblo presentan un fenómeno vital e histórico como no hay otro semejante en la América hispana: en ninguna otra sección del Continente la población ha crecido tanto, por sí y de sí misma, sin el aporte de nuevas inmigraciones europeas, y en ninguna otra se viene desarrollando una cultura propia, libre de excesivas influencias exteriores. Su pueblo *tiñe, pero no destiñe:* adopta de lo foráneo sólo lo que le conviene, sin perder su casticismo, y se multiplica y expande con ejemplar tenacidad.

El fenómeno parece milagro. Como parte del antiguo Virreinato de la Nueva Granada, la Provincia de Antioquia sustentaba a fines del siglo XVIII una escasa población de unas ciento cincuenta mil personas, entre criollos, mestizos y mulatos. A mediados del siglo XIX —bastante asimiladas ya las gentes de color—, el Estado de Antioquia sustentaba ya un núcleo vigoroso y compacto de unas trescientas mil personas, y ahora, sus descendientes constituyen un cuerpo respetable de unos cuatro millones, que se han extendido por todas las vertientes, mesetas y valles de la Vieja Antioquia, por otras regiones de Colombia, y por los países vecinos, el Ecuador, Venezuela y Centroamérica... Hacia 1870, la capital del Estado antioqueño era la Villa de la Candelaria de Medellín, un poblachón cerrado, rutinario y levítico de unos quince mil habitantes. Hoy Medellín, capital del Departamento de Antioquia, es una ciudad progresista y moderna de más de quinientos mil habitantes, la más hermosa entre las ciudades importantes y florecientes de Colombia. Entre éstas, son antioqueñas también Manizales, Armenia y Pereira —en el Departamento de Caldas—, y las que no lo son del todo —Bogotá, Cali y Barranquilla—, a los antioqueños deben en gran parte su crecimiento y sus adelantos sorprendentes.

Lo que sucede con la población sucede asimismo con el comercio y la industria antioqueños: tanto se han desarrollado, que ya dominan los de la nación y avanzan hacia el exterior...

El pueblo antioqueño posee hondo y firme sentido histórico: se apoya en un pasado de lucha sostenida y victoriosa, y vislumbra su porvenir. Como el castellano en España, el antioqueño parece destinado a orientar, organizar y dirigir la vida y la economía de Colombia y otros países vecinos, menos enérgicos, emprendedores y tenaces.

Durante los siglos XVII y XVIII, el pueblo antioqueño apenas si se hacía notar entre los muchos que señoreaban los reyes de las Españas. Se hallaba en formación, vivía aislado casi por entero, y dedicaba sus pocas energías sólo al comercio en pequeño, a la artesanía, la agricultura del maíz y la ganadería, muy incipientes y locales, y a la minería del oro, cuyos productos —descontados los quintos que se le pagaban al rey extranjero—,

se transformaban a menudo en joyas familiares y aun en "tesoros" de enterrar... Al estallar la Guerra de la Independencia (1810-24), ese pueblo se hizo sentir en el Virreinato y fuera de él, ora por la acción de sus guerreros, ora por la orientación nacionalista de sus ideólogos y legisladores. Ganada la independencia de España, volvió a encerrarse en la Montaña por evitar la anarquía, acendrar ideales y aspiraciones y templar la voluntad para la acción individual y colectiva, y luego, como un río impetuoso en tiempos de lluvia, se salió de madre, sin que nada lo pudiese contener: conquistó los llanos y los montes de la Vieja Antioquia; colonizó los del Sur, creando el nuevo Departamento de Caldas; descendió a los llanos del Tolima y al Valle del Cauca; buscó oportunidades de lucro en casi todas las ciudades y villas de Colombia; estableció contactos ventajosos con Europa y los Estados Unidos; transformó sus instituciones sociales, especialmente las docentes; mejoró e intensificó las industrias tradicionales, y ha venido creando muchas nuevas, inclusive las manufactureras, que producen variadísimos artículos; construyó vías de comunicación; organizó sistemas eficaces de comercio y de finanzas; multiplicó sus esfuerzos; acrecentó notablemente su riqueza, y entró en el campo de la cultura científica, artística y literaria.

Hasta mediados del siglo XIX, pocas y no muy variadas fueron las actividades científicas y artísticas del pueblo antioqueño, que ya mucho en ellas se distingue. Consistían las primeras en reflejar las ciencias europeas, y muy especialmente la filología y la jurisprudencia, y se reducían las segundas a la arquitectura religiosa y la ornamentación, a la joyería, la ebanistería y otras artes menores, y al cultivo esporádico del ensayo histórico y político, la poesía lírica y el artículo de costumbres, en el cual sobresalió Juan de Dios Restrepo, a quienes algunos llaman "el Larra colombiano". Precaria era la labor literaria en la Antioquia aislada del siglo XIX, y sin embargo, ella nos dio un gran poeta vernacular, Gregorio Gutiérrez González, y un novelista de primer orden, Tomás Carrasquilla, de quien queremos ocuparnos aquí, al presentar algunos de sus cuentos, dejando para más tarde la empresa de presentar siquiera dos de sus novelas, tan castizas y antioqueñas como los cuentos.

II

Tomás Carrasquilla nació en Santodomingo —villorrio "feo, frío y faldudo, encaramado en los riscos de Antioquia"—, el 23 de enero

de 1858, y murió en Medellín, el 19 de diciembre de 1940, consagrado ya como el primer novelista de Colombia.

La vida de Carrasquilla carece de interés dramático. Lo que en él interesa son su personalidad y las obras literarias en que logró darle expresión fiel y perdurable.

Carrasquilla fue un hombre afortunado. Pertenecía a una rica familia de montañeses. Era hijo de don Rafael Carrasquilla Isaza y doña Ecilda Naranjo Moreno, hidalgos los dos, chapados a la antigua, conservadores, muy devotos y "más blancos que el Rey de las Españas", como el hijo mimado nos dice en su "Autobiografía". No padeció escaceses ni reveses de ninguna clase, y permaneció siempre soltero, gozando tranquilamente del afecto de sus muchos amigos y allegados.

De niño, "Tomasito" concurrió "a cuantos colegios hay por esas serranías", sin aprender mucho, y de adolescente, cursó dos años de estudios en la Universidad de Antioquia, honra y prez de la Villa de la Candelaria de Medellín, distinguiéndose más por sus travesuras y escapadas que por su aprovechamiento. La revolución del 76 interrumpió su carrera universitaria. Se acogió en Santodomingo al abrigo de su hogar. Ocupó allí el cargo de Secretario del Juzgado Municipal y más tarde el de Juez. De 1915 a 1916 desempeñó a disgusto un puesto en el Ministerio Nacional de Obras Públicas de Bogotá, ciudad donde había estado en 1896, con motivo de la edición de *Frutos de mi tierra,* su primera novela. Pasó los últimos veinticuatro años de la vida en Medellín, y ya de edad muy avanzada, ciego y tullido, a los amanuenses les dictó la trilogía *Hace tiempos,* novela que coronó su vasta obra literaria y le ganó el premio nacional Vergara y Vergara de Literatura y Ciencia. Poco antes había recibido la Gran Cruz de Boyacá, en reconocimiento oficial de sus grandes méritos de ciudadano y de escritor.

Los dos viajes a Bogotá fueron los únicos que Carrasquilla hizo fuera de Antioquia. No estuvo en ningún país extranjero, ni visitó otras comarcas colombianas. La de Antioquia era su predilecta. Para ella vivió y se expresó, brindándole todas sus vigilias y afanes de patriota, y todos sus empeños de artista del lenguaje y sus ensueños de poeta reminiscente y esperanzado...

Tomás Carrasquilla, el solterón empedernido, era un hombre afable y simpático, aunque parecía petulante, displicente y mordaz. Yo lo conocí en Bogotá, el año de 1916. Tenía entonces cincuenta y ocho años. Era alto y fornido, ancho de espaldas, de cabeza relativamente pequeña, y de andar firme y reposado. Gustaba mucho de la conversación. Se reunía con parientes o amigos, en las salas, las esquinas, los portones, y más a

menudo en tenduchas y cantinas semioscuras donde "el Hermano Anís" aumentaba "todas las potencias" del hombre, haciéndolo vivir "con intensidad que toca en el frenesí". Prefería la "compaña" de artistas y bohemios, y si no bebía demasiado —pues entonces se ponía taciturno—, soltaba "la sin hueso" y divertía y escandalizaba a sus contertulios con su charla sabrosa y variada, tejida de consejas picantes y deliciosos apuntes y chascarrillos, y salpicada de frases incisivas e hirientes, de imágenes caseras y de "palabras escatológicas, que prodigaba con ingenua intemperancia", según dijo el poeta Eduardo Castillo, uno de sus contertulios y admiradores bogotanos. Al conversar resultaba temible y encantador: ponía en juego las manos, marfilinas y nerviosas, los ojos oscuros, chiquitos y vivarachos, los labios medio hundidos y el bigote un tanto hirsuto que, bajo la aguileña nariz, contraste hacía con su calva y sus mejillas, tan sonrosadas, y con la frente, muy alta y abombada. Y si estaba de vena, hablaba de todo: de política, de historia, de filosofía, de literatura..., y todo lo desmenuzaba con entera libertad, no como un hombre resentido a quien corroen la envidia y los recelos, sino como un espíritu vigoroso, sincero e insobornable, enemigo de lisonjas, mentiras y simulaciones. Sentía el delicioso placer de "descuerar" a sus rivales, y el muy sutil de deslucir a sus amigos, y sin embargo, era liberal, generoso y compasivo con unos y con otros...

Inclinado por naturaleza a ciertos pecados capitales, como la pereza y la intemperancia, a quienes rendía "culto ardiente", según su propia confesión, Carrasquilla nunca pudo hacer en la vida "nada de formalidad". Se la pasaba leyendo, conversando y buscando materiales para sus cuadros, cuentos y novelas, inspirados casi todos en la naturaleza, la historia, el pueblo, las costumbres y las tradiciones de Antioquia, que amaba con ternuras de hijo bueno, y que interpretaba con simpatía de artista discreto y orgulloso.

Carrasquilla se documentaba bien. En Santodomingo se dio de joven al "dulce vicio de la lectura", en parte por disposición natural, en parte por librarse del tedio parroquiano. Allá leyó "de cuanto hay, bueno y malo, sagrado y profano, lícito y prohibido, sin método, sin plan ni objetivo determinado". ¿Qué autores leería? Él no lo dice en ninguno de sus escritos, y sí declara que no tuvo "predilectos". Sólo de paso nombra a algunos, y sin embargo, fácil resulta señalar a los novelistas y poetas castellanos a quienes debió leer y estudiar, allá en ese villorrio adormecido donde tenía amigos tan íntimos como Francisco de Paula Rendón, su coterráneo y condiscípulo, cultor de las letras como él, y novelista vernacular y castizo de singulares prendas.

¿Qué autores leería?

En primer lugar, el joven Carrasquilla, por necesidad de los tiempos y del medio ambiente, leería a los autores castellanos más conocidos entonces en su tierra, vale decir, a los románticos de España y de Colombia, y muy especialmente a Zorrilla y el Duque de Rivas, por su afición a las leyendas patrias; a Mesonero Romanos y Larra, por su vena satírica y burlona; a Gregorio Gutiérrez González, por su antioqueñismo poético; a Juan de Dios Restrepo ("Emiro Kastos"), costumbrista libre y mordaz, y al "Indio" Juan de Dios Uribe, antioqueño también, y panfletista de gran mérito, a quien admiraba sin reservas. En segundo lugar, leería con asiduidad a los clásicos españoles, sobre todos a Cervantes, Quevedo y Fernando de Rojas, los favoritos de siempre entre los hidalgos e intelectuales de Antioquia. Y en tercer lugar, leería con cuidado a Trueba y a Fernán Caballero, restauradores del realismo español, a los maestros Alarcón, Valera, Palacio Valdés, "Clarín" y Coloma, y más a la Pardo Bazán, Blasco Ibáñez y Galdós, a quienes consideraba supremos en el arte de novelar en castellano. A Pereda lo vino a leer más tarde, como leyó a los naturalistas franceses e ingleses, a los simbolistas y los decadentes, y a los maestros rusos, con quienes simpatizaba por lo fieles a su tierra y a su pueblo.

El joven Carrasquilla leía mucho, y analizaba lo leído, confrontando unos autores con otros, con esa independencia de criterio que tanto lo distinguió: a los costumbristas típicos —tan "amenos", según la crítica oficial—, los hallaba sosos, superficiales y decorativos, sin exceptuar ni al colombiano Eugenio Díaz, cuya novela *Manuela* (1866) —"la más acabada de cuantas se han escrito en América", como creyó entonces Cejador y Frauca—, le parecía imperfecta, por "no ser estudio de caracteres", y a pesar del "hermoso realismo" que despliega en la descripción de las costumbres; a los románticos, con la excepción de Gutiérrez González, los hallaba insufribles, por su sensiblería, su pesimismo, su simulación y su amanerada afición a lo sublime, lo tétrico y lo extravagante, y eso sin perdonar al popularísimo Isaacs, en cuya novela *María* (1867) hallaba un sentimentalismo empalagoso, que echa a perder el sano costumbrismo que la hace tan americana y tan nuestra. Sólo los clásicos del Siglo de Oro y los maestros del siglo XIX, sus afines, colmaban hasta cierto punto sus anhelos y le daban orientaciones: el Cervantes del Quijote y las *Novelas ejemplares;* el Fernando de Rojas de *La Celestina;* el Quevedo de los *Sueños;* el Alarcón de *El sombrero de tres picos* y las *Historietas nacionales;* el Valera de *Pepita Jiménez* y *El Comendador Mendoza;* el Palacio Valdés de *La Hermana San Sulpicio* y *José;* el "Clarín" de *La Regenta;* el Coloma de *Pequeñeces;* la Pardo Bazán de los cuentos y de *Los Pazos de*

Ulloa; el Blasco Ibáñez de *Cañas y barro* y *La Barraca,* y el Galdós de *Fortunata y Jacinta* y *Misericordia.* Los leía y estudiaba. Aprendía de ellos la técnica novelística, y en ellos hallaba inspiración para crear cuentos y novelas regionales, sin imitar a ninguno ni plagiarlo. Cultivaba y perfeccionaba su propio estilo, y escribía por necesidad de expresarse y comunicarse. Por invitación de sus amigos, en 1893 se dio a conocer del público antioqueño con el cuento "Simón el mago", y en 1896, maduro ya y literariamente formado, editó en Bogotá la jugosa novela *Frutos de mi tierra,* escrita "cuando todavía no había leído ni una línea de Pereda", el maestro santanderino con quien Cejador y Frauca llegó a compararlo, sin tener para ello muchas razones de verdadera validez.

Como lo apunta Federico de Onís, el nombre de Carrasquilla se hizo oír en España y en Colombia precisamente en los momentos en que decaían el romanticismo y el romanticismo en América, y triunfaba el modernismo amigo de lo exótico y lo artificioso, y poco inclinado a lo nativo y lo sencillo. Por eso el modernismo aisló y negó a Carrasquilla, pero él siguió produciendo, sin abandonar su orientación regionalista y depurando y avanzando su técnica, hasta convertirse en el precursor de nuestra novela moderna. Su actitud es explicable y ejemplar: él era un patriota para quien "recordar y comentar lo propio es vivir", un poeta para quien "la palabra es el alma de las personas", y un artista de *su tierra* —que no de *su tiempo*—, y como tal no gustaba de las modas que pasan sin dejar huella profunda en el alma colectiva de los pueblos que aspiran a la cultura sin renunciar a sus propios modos de ser y de sentir.

III

> "Sin alma no hay arte posible".
> "Para el poeta todo asunto es bello: la poesía está en el sujeto, que no en el objeto".
> "No le basta a un artista expresarse bien: necesita expresarse tal cual es".
>
> T. C.

Tomás Carrasquilla, precursor de la novela moderna, es quizás el único novelista hispanoamericano de su tiempo que tuvo conciencia plena de su arte y sus intenciones. Buen crítico de sí mismo y de sus obras, él profesó una estética firme y sencilla, clara expresión de su temperamento y reflejo fiel del medio ambiente en que se formó; una estética propia que,

aun en sus lados débiles y negativos, se define frecuentemente en sus escritos de crítica y polémica, y se realiza y logra casi siempre en sus cuentos y novelas, admirables modelos de sinceridad literaria y artística.

Carrasquilla, el hombre, sentía y vivía el ambiente antioqueño en sus múltiples aspectos y manifestaciones, pero a menudo buscaba la soledad, en que "el alma se encuentra, si se busca", y el campo, en cuyos aires flota a veces "un espíritu de santidad que difunde paz y alegría"; amaba la naturaleza, "más bella que el arte", y la sencillez, "que informa toda existencia" y "resume todas las virtudes"; confiaba en la razón que, "si domina al sentimiento, lo muestra en su grandeza", pero no renunciaba a la ilusión, que consuela al desgraciado y le da alas para elevarse a lo infinito; y si sufría el presente y tenía fe en el porvenir, prefería refugiarse en el pasado, idealizándolo, porque "en el Pasado el hombre se apacienta y arraiga".

Carrasquilla, el esteta, seguía los mismos rumbos que Carrasquilla, el hombre...

La estética del maestro antioqueño, en sus raíces, tiene puntos de contacto con la positivista de Taine y de Guyau, con la idealista de Platón, y con la subjetivista de los románticos alemanes. Aceptaba la definición de Taine, según la cual el arte es la naturaleza a través de un temperamento, y tenía, como Guyau, un alto concepto de su valor y su función social. "El arte —decía— es la ciencia en su forma más sintética y estable, y más trascendental, por ende, que la ciencia misma", pues "si las ciencias hacen feliz al hombre en sentido positivista y determinado, el arte le embellece la vida en su sentido abstracto y general, y la traslada a la región de la idea y de la belleza moral". No creía —como Platón—, que el fin del arte es encarnar el Bien moral, pero sí afirmaba que él "es el mejor maestro para enseñar al hombre la hermosura, la poesía y el significado de la vida, y el dolor inmenso que la vida misma trae consigo". Admiraba el arte griego por la sencillez, la sinceridad y la elegancia que lo caracterizan y distinguen, y lo hacen "dominante en el imperio de la belleza", y lo amaba —así en la arquitectura, la escultura, la poesía y la oratoria—, porque ese arte, más que ninguno otro, le trae al alma de quien lo contempla el sentido de la gracia, la fuerza y la armonía, y "le sugiere lo divino y espiritual del hombre y de las cosas".

Individualista, a fuer de buen hispano, Carrasquilla era realista e idealista al mismo tiempo: tenía fe y confianza en los principios absolutos y eternos; sostenía que el afán primordial del arte es crear belleza, y que la artística "no se va a los sentidos, sino al espíritu", y es su creación; creía que "todo está dentro de uno mismo", que "el mundo objetivo no

es más que un reflejo del subjetivo", que "lo de afuera nos lo asimilamos y lo convertimos en nosotros mismos", y que, "si tal asimilación no existiese, todo nos fuera indiferente", y ninguno de nosotros podría convertirse en un *yo* capaz de expresarse de modo original y convincente. "Sin alma no hay arte posible" —decía—, y luego añadía: "Lo estético no es otra cosa que lo verdadero en lo bello", y la belleza es tan sólo "una facultad psíquica" personalísima, no del todo comunicable. Lo artístico no era para él representación directa de la realidad objetiva —la que está yacente fuera de nosotros—, ni tampoco la encarnación de la verdad científica, como le parecía a Aristóteles. Él se inclinaba hacia los subjetivistas alemanes, y habría podido decir con el maestro Eckhart que la belleza es el amor, y que éste trueca al hombre en la cosa que éste ama con religiosa unción.

Para Carrasquilla —como para el platónico don Juan Valera, a quien en esto se parece—, "hay en cada uno de nosotros un criterio estético que precede a la representación de la naturaleza y aun a su observación", un ideal "que nos guía para reconocer la hermosura objetiva y reproducirla en nuestras obras". El arte no es mera representación, sino más bien "la manifestación de la idea que en el alma llevamos de ella, revistiéndola en forma sensible", cualesquiera que sean los medios de que nos valemos para tal empresa de creación.

Fiel a su credo estético —positivista, platónico y subjetivista al mismo tiempo—, Carrasquilla creó sus ficciones, realistas y poéticas. No ignoró nunca la realidad ambiente, y se documentó siempre de modo personal y directo, pero al crear combinó a menudo lo observado con lo imaginado, lo visto con lo presentido, y les dio una sutil y afortunada unidad estética que cautiva y deleita por su verismo y su difícil naturalidad. Sus cuentos y novelas son su propia alma proyectada en lo sensible —escenarios, episodios, personajes, etc.—, una creación asombrosa, ya por su "realismo", ya por su bien frenada elación ética y espiritual. ¿Son esas ficciones un engaño más "en este mundo de duelo y de aflicción?"... Sí, hasat cierto punto. Mas no nos quejemos de ello, que la vida es sueño: "del engaño vivimos todos", y "todos tenemos la propensión a creer en el espejismo de nuestras propias ilusiones" y nos atenemos a la fantasía, "que dispone de mil recursos y sortilegios y embrujamientos" para hacernos llevaderas la vida y sus miserias cuotidianas.

Hombre medio estoico y esteta muy consciente, Carrasquilla fue también un poeta de inclinaciones románticas, discretas y reminiscentes, como bien lo atestiguan sus cuadros, cuentos y novelas.

IV

"La novela es un pedazo de vida que se refleja en un espíritu".
"La cualidad suprema del arte es lo social".
"El poeta es de su tierra".

T. C.

Tomás Carrasquilla fue un escritor variado y fecundo. En sus *Obras completas* (Editorial Bedout, de Medellín) figuran varios ensayos y estudios de crítica y polémica, muchas crónicas, cuadros, acuarelas, "dominicales" y epístolas, que constituyen una labor interesante para quien desea conocer su ideología, su intimidad de hombre, su actitud ante las diversas corrientes literarias de la época, y su apego a la tierra de sus mayores. Figuran también en ellas diez y seis cuentos y once novelas más o menos largas y de méritos desiguales, que encierran lo más original y valioso de su quehacer artístico.

En los cuentos y novelas, Carrasquilla nos revela su amor a la verdad y la sencillez, y su lealtad a la tierra en que vivió, y a sus gentes y modos de ser, sentir y obrar, a sus tradiciones, creencias y virtudes, y aun a sus vicios y supersticiones. Es natural. Para él la novela era, no sólo un pedazo de vida que se refleja en un espíritu, sino "la manifestación suprema de la mente humana", porque ella "implica ciencia y sentimiento", al recoger "así el hecho histórico como el imaginado", y porque en ella "se confunden todas las escuelas" y a ella "convergen todas las tendencias", con excepción de las que señalan mentiras y simulaciones.

Fiel a sus ideas y a su regionalismo invulnerable, Carrasquilla hacía uso de todo en sus ficciones, y todo lo conjugaba sabiamente para dar la nota insuperada de un antioqueñismo un tanto limitado pero humano, profundamente humano y universal. Todo: escenario, episodios, ideas, sentimientos y sensaciones, y por encima de ello, el lenguaje en que se expresan así el autor como sus muy castizos personajes.

Imagen verdadera y precisa de la vida y del ambiente antioqueños, la novela de Carrasquilla es cotidiana, recia, uniforme y pintoresca como aquélla, y como éste sorpresiva y llena de accidentes. No es novela de tesis: no se propone enseñar ni probar ninguna doctrina, ni profesar teoría alguna. Su escenario —con la sola excepción del cuento intitulado "El rifle"— es el antioqueño, y su trama es tan sólo la necesaria para que los personajes y los conflictos se nos presenten y nos hagan sonreír o sus-

pirar, según el caso. Es una novela de caracteres, a menudo escrita en forma autobiográfica y dialogada.

Carrasquilla no le daba a la trama novelística la importancia que otros le han dado, y que tanto buscan algunos lectores, entre ellos los anglosajones. Al contrario: para él "la poca trama es una de las cualidades principales de la novela, pues si ella ha de reflejar la vida, debe hacerlo tal cual es: sin mayores complicaciones, con la monotonía de los sucesos ordinarios, con las insignificancias cuotidianas", para así parecer "más humana" y convincente. Le daba, sí, grande importancia al *tono* en que se escribe una novela, y aplaudía a los artistas que logran "reproducir con la pluma escenas y episodios comunes", pergeñar un volumen "con hechos vulgares" y presentarlos "sin incurrir en sublimidades ni chabacanerías impertinentes".

Aspirando a la serenidad de los clásicos, Carrasquilla utilizaba en sus ficciones sólo los temas sencillos y despejados, y si evitaba las tramas complejas y bien estructuradas —porque le parecían artificiosas y contrarias a la realidad vital—, en cambio, concentraba la atención en el estudio y la pintura de los personajes y del medio ambiente en que se mueven y viven. Los estudiaba con escrúpulos de científico concienzudo, y los describía y pintaba con esmero y simpatía de artista leal y justiciero, sorprendiendo siempre en ellos lo esencial y permanente.

Carrasquilla hallaba los personajes de cuentos y novelas entre los campesinos, los aldeanos y las clases medias de la ciudad, por creer que todos ellos, más que las gentes alta y civilizadas, encarnan de veras el alma colectiva de un pueblo, no inficionada de extranjerismos y libre de modas pasajeras. Pero sabiendo que "en la vida, por ley de armonía... hay superiores e inferiores, directores y dirigidos, envidiados y envidiosos", a todos los captaba, los mezclaba en sus novelas, y los retrataba sin prejuicios, logrando contrastes pintorescos, eficaces y entretenidos, dentro del buscado equilibrio novelesco. Se complacía en la pintura de niños y mujeres, en la del pueblo humilde, y en la de "las ruinas humanas", no porque fuese triste y pesimista, sino porque las hallaba "fecundas" y dignas de simpatía, por "implicar dolores, humillaciones y desengaños" de sumo interés para el psicólogo y para el artista que persigue altos fines morales y estéticos.

Muy numerosos y variados son los personajes de Carrasquilla. Por sus cuentos y novelas desfilan varios cientos: campesinos astutos y honradotes; mineros fuertes y jacarandosos; arrieros estoicos y vivarachos; criados entrometidos y fieles; artesanos sufridos y laboriosos; usureros codiciosos y sórdidos; aventureros egoístas y bellacos; sacerdotes caritativos y cu-

ras parrandistas; beatas chismosas y mojigatas halaraquientas; mozas del partido, fregonas y alcahuetas, "brujas" muy "vivas" y engañosas; gamonales arbitrarios y políticos de pacotilla; tinterillos y buscapleitos voraces y enredadores; médicos y yerbateros; "damas" deslumbradas por el fulgor de la *grandeza;* damiselas regalonas y tontas, enamoradas del "buen tono" y el "brillo" social; niñas halucinadas, de "místicas" inclinaciones, y adolescentes que simulan santidad; arrivistas y oportunistas sin escrúpulos; caballeretes de pega y apariencia; señorones de tuerca y zancadilla, etc., etc., y también algunos señores de verdad, y señoras decentes, honorables y discretas: todo un pueblo en fermento, en su vida dinámica y democrática, y en sus aventuras y vicisitudes, ora cómicas, ora trágicas: el pueblo antioqueño del siglo pasado, un pueblo que "se iba", al modernizarse, y que, no obstante, seguía y sigue siendo el mismo en sus virtudes y sus vicios...

Entre tantos personajes carrasquillescos, ninguno es en verdad sobresaliente, aunque algunos son muy impresionantes. Ninguno es de tipo heroico, como un don Quijote, un don Juan, un Hamlet, un Brand..., porque ninguno encarna un símbolo supremo. Ninguno tiene conciencia plena de las fuerzas económicas, políticas y espirituales que operan en la sociedad humana: todos son individuos más o menos ordinarios, seres cuya tragedia, o comedia, tiene un desenlace de poco interés y poca monta para los destinos de la sociedad en que se agitan. Todos son tipos corrientes, pero Carrasquilla los pinta, así en lo físico como en lo moral, con tal verismo y simpatía, con tanta sobriedad y precisión, y con tal afán de revelar lo que, aun en los más bajos, hay de noble y de humano, que todos impresionan al lector y le hacen pensar que se halla en compañía de sus conocidos y allegados.

La de Carrasquilla no es novela psicológica, en el sentido que ahora se le da a tal denominación: sus personajes carecen por lo común de verdadero desarrollo interno: son casi todos *así,* tal y como aparecen en la novela, en un momento dado, para luego desaparecer, sin haber sufrido cambios esenciales. Son personajes que, como los de la vida real, vienen y van, sin mostrársenos en su totalidad, ni mucho menos en su desenvolvimiento temporal, y todos se revelan, más que por sus acciones, por el lenguaje que usan en sus quehaceres, sus afanes y sus tribulaciones del momento. Todos obran, es cierto, pero más que todo, hablan: su habla, en sus variados aspectos, es el medio característico de expresión.

¡El habla!... Cuán importante es en la novela de Carrasquilla, y cuán poco apreciada es por los lectores apresurados y los inexpertos. Unos la creen libresca y "copiada". Otros la estiman "incorrecta", vulgar e insoportable, y pocos la aprecian en todo su valor...

Si el escenario y los personajes de la novela carrasquillesca son convincentes, por lo plástico y verídico, mucho más lo son por el lenguaje que los pinta y caracteriza. Por él se distingue nuestro autor entre sus contemporáneos, y por él sus novelas tienen una originalidad y un encanto peculiares e inusitados.

Carrasquilla se familiarizó con la Gramática y la Preceptiva, "que enseñan a expresarse", pero desconfiaba de su eficacia, porque "no enseñan a pensar ni a sentir"; conoció a fondo a los grandes hablistas de allende y aquende el mar, desde el español Juan de Valdés hasta el antioqueño Marco Fidel Suárez, pero desconfió de los estilos impecables y pulidos, por hallarlos más propios del ensayo que de la novela, y se burló donosamente de ciertos escritores "archi-académicos", que "poco dicen" en su relamida latiniparla pedantesca. Conocía a los grandes hablistas, pero no los imitaba ni se dejaba subyugar por la magia de su estilo. Sabía que hablar es *fabular,* es crear, y que imitar un estilo vale tanto como "imitar un temperamento" y asumir una actitud simiesca, ridícula e imperdonable.

Carrasquilla decía que "la palabra es el verbo, el alma de las personas"; predicaba la necesidad de ser uno fiel a sí mismo y a su tierra, y de expresarse "tal cual es", sin "adornarse" inútilmente. Lo predicaba y lo practicaba. Escribía como hablaba, y hablaba como se habla en Antioquia, en Santander, en el Cauca y en otras regiones de Colombia; como se habla en varias comarcas de Méjico y Centroamérica, del Perú, de Venezuela, de Chile y la Argentina; como se habla en Asturias y otras provincias de España: *como se habla en dondequiera que el idioma castellano se ha conservado en su mayor pureza y lozanía, y en su casticismo secular.*

Sostenían algunos puristas que el lenguaje popular antioqueño era rústico, incorrecto, áspero y feo, y que por lo tanto no debía tener cabida en la novela. Carrasquilla "se atrevía" a sostener lo contrario. "Pocos habrá —decía— tan gráficos, tan expresivos, tan pintorescos, como el lenguaje de nuestro pueblo. Ese lenguaje, esmaltado de imágenes, de frases hechas, riquísimo en léxico, en voces viejas que sólo usan los clásicos, lo consideramos lo suficientemente bello para verterlo en un libro, sin mayores componendas". Lo sostenía, y con entera libertad y gran maestría usaba ese lenguaje en sus cuentos y novelas, sin sacarlo de autores extranjeros y sí de la entraña misma del pueblo. ¿Y por qué no? "Si la naturaleza es más bella que el arte"; "si el artista, en su empeño de reproducir lo bello y lo verdadero, no tuvo siempre en cuenta la moral... ni a veces la decencia tan siquiera, ¿por qué razón... va a ser más respetuoso con la gramática" y el "buen gusto"?... ¿Por qué no utilizar discretamente del habla popular, que "no puede tener sintaxis", por ser ésta "privativa del lenguaje

culto, del lenguaje escrito"? Y si "no siempre los académicos de la lengua hablan y se producen en la vida real con el mismo atildamiento y la misma propiedad con que escriben", ¿por qué desterrar de la novela el lenguaje popular, si la moderna aspira a revelar y pintar el ser mismo del pueblo, que lo usa sin escrúpulos ni miramientos, y lo va creando sin cesar?

Siguiendo el buen ejemplo de los clásicos de la novela española, Carrasquilla, en los diálogos en que la suya abunda, utilizó el habla de los campesinos, los aldeanos y las gentes de medio pelo, sus personajes favoritos. ¿Y cómo no? "Siendo la palabra lo que mejor da a conocer al individuo y a la sociedad... no debe cambiarse esta palabra por ninguna otra más correcta ni más elegante, porque entonces le quita a los personajes pintados la nota más precisa, más genuina de su personalidad". Por eso, "cuando se trata de reflejar en una novela el carácter, la índole de un pueblo o de una región determinada, el diálogo escrito debe ajustarse rigurosamente al diálogo hablado, reproducirlo hasta donde sea posible", sin falsearlo nunca, y no sólo en los giros y palabras, en las imágenes y modos de expresión, sino hasta en su fonética, "para ganar en colorido y fidelidad", y aunque se corra el peligro de la incorrección y aun en el de la chabacanería. Así lo hicieron Fernando de Rojas, en la *Celestina,* Cervantes en el *Quijote* y en algunas novelas ejemplares, el Arcipreste de Talavera en *El Corvacho,* y todos los autores picarescos. Así lo hicieron Palacio Valdés y Blasco Ibáñez, aquél en *José* y *La Hermana San Sulpicio* y éste en *La Barraca* y en *Cañas y barro,* y así lo hizo Pereda en *Escenas montañesas,* en *Sotileza* y en los demás cuentos y novelas de la "tierruca", aunque no con tanta fidelidad como aquéllos. El diálogo en Pereda es bello y gracioso, pero también "artificioso y engalanado", y un tanto libresco. Ese diálogo —como lo apuntó el mismo Carrasquilla y puede comprobarlo quien lo intente— "fuera de la anteposición del artículo definido a los posesivos; fuera de las terminaciones femeninas en *"uca",* de algunas voces corrompidas y de ciertas contracciones peculiares del lenguaje santanderino, todo lo demás, toda la estructura, resultan de una sintaxis rigurosa, de un giro casi cervantino. No hay más sino hacer la substitución de las palabras correctas por las adulteradas para persuadirse de ello".

El maestro antioqueño no cayó en tan señoril superchería. Él fue siempre fiel al hablar del pueblo, a ese continuo *fabular,* siempre viejo y siempre nuevo, libre, desenfadado y atrevido, y rico en los jugos de la tierra, de la vida y del espíritu. En esto, y muy a conciencia, fue más lejos que Palacio Valdés, que Blasco Ibáñez y que el mismísimo Pereda: Carrasquilla —como bien lo dice Federico de Onís— asimiló por completo el habla del pueblo, la convirtió en sustancia propia, la elevó a categoría

literaria, y en ella se expresó con suma independencia, logrando crearse un estilo muy suyo, llano, sencillo, copioso, animado, y medio rancio y nutritivo como los quesos añosos y selectos; un estilo elástico y variado, recio y enérgico en ocasiones, y en otras suave y apacible; un estilo de riquísimo léxico e imágenes naturales y precisas, abundante en innovaciones verbales que cautivan y nunca chocan, por no ser caprichosas, ni amaneradas ni arbitrarias; un estilo que a veces se resuelve en humorismo, y otras se unge de esa poesía noble y discreta que inspiran la naturaleza, el pueblo y sus costumbres.

Algunos cuentos y novelas de Carrasquilla, elaborados con sus propias experiencias, tienen forma autobiográfica, conversacional y dialogada. Esta forma —conocida desde los tiempos de la picaresca—, adquiere en él nuevos y aquilatados aspectos, y le permitió identificarse totalmente con sus personajes y el medio ambiente, y usar el lenguaje del pueblo no sólo en los diálogos, sino en los relatos y las descripciones. Tal sucede, por ejemplo, en la trilogía *Hace tiempos,* y más en el cuento intitulado "En la diestra de Dios padre", obra maestra si las hay en castellano en un género tan difícil y exigente: el del cuento vernacular que expresa en síntesis el alma misma, no ya del autor, sino del pueblo.

Mucho se ha discutido el habla de Carrasquilla, utilizada en sus novelas. Algunos han creído ver en ella una jerga ininteligible, indigna de "personas bien educadas", abusivamente regional. Otros, con razones de mayor validez científica, la han defendido y explicado. Otros la han saboreado y apreciado. Unamuno llegó a decir que esa habla no era regionalista, sino "castellano viejo", ya desusado por las gentes cultas, ya de España, ya de América. Cejador y Frauca consideró su lectura "provechosísima para aprender el castellano verdadero, que es el verdaderamente popular" en el mundo hispánico, y Sanín Cano, sin terciar en el asunto, concluyó: "la verdad es que las brillantes y portentosas cualidades de escritor y poderoso y gracioso estilista, en el sentido crítico más puro de este calificativo, no puede apreciarlas quien no conozca en todas sus variedades y matices el decir antioqueño", que tan bien se despliega y juguetea en Carrasquilla, y más en sus cuentos y novelas que en los escritos en que usa el lenguaje corriente de las gentes cultas. Así será, y sin embargo...

Es cierto que en Carrasquilla hallará el lector muchos arcaísmos y americanismos, muchas contracciones, algunos negrismos, y aun uno que otro extranjerismo. ¿Es esto peculiar y exclusivo del decir antioqueño y carrasquillesco? Convendría estudiar el punto, a la luz de la lingüística moderna. Yo de mí sé decir que, salvo algunas contracciones y algunos negrismos, nada he hallado en Carrasquilla que yo no hubiese oído de niño

y de adolescente, allá en mi provincia natal de García Rovira, situada en el oriente del Departamento de Santander, lejos de Antioquia y poco visitada por sus gentes. Lo mismo dirán otros lectores de otras regiones de América y de España. El castellano de Carrasquilla es muy puro y castizo, y bien lo entienden los lectores de habla castellana, aunque a veces no perciban todos los matices del decir antioqueño, como no perciben todos los del decir argentino, el venezolano, el asturiano, el mejicano... La culpa no es del escritor, sino del lector, por una parte, y por otra, de las Academias que no siempre recogen en sus diccionarios las palabras y paremias que el pueblo va creando unas veces por necesidad de los tiempos y lugares, ora por la no menos vital de crear y de expresar... No hay en Carrasquilla ni giros ni vocablos que no estén formados según las leyes y el genio de la lengua castellana. Quien no los entienda y aprecie en todo su valor lingüístico y estético, debe estudiarlos, ampliando así su conocimiento de la lengua y mejorando su capacidad para saborear sus infinitos encantos y matices...

V

"No tengo escuelas ni autores predilectos".

"Mi ideal es muy claro: obra nacional con información moderna: artistas de casa y para la casa".

"En arte sólo perduran las obras sinceras".

T. C.

Tomás Carrasquilla —repito, haciéndole eco al juicio de Federico de Onís— es el precursor de la novela hispanoamericana moderna, y uno de los novelistas más interesantes del Continente, aunque así no lo reconozca todavía la crítica provinciana, tan ciega y llena de prejuicios. En sus cuentos y novelas se nota siempre su amor a la verdad, la sencillez y la belleza humilde y cotidiana; su memoria prodigiosa y su gran poder de observación; su capacidad para sacar partido de cualquier cosa y hacer algo de cualquier nonada; sus muchos conocimientos de la psicología de niños y mujeres; su interés en los caracteres dominados por una idea fija, que los conduce generalmente al fracaso y la tragedia; su habilidad para hallar lo grande en lo pequeño, lo permanente en lo pasajero, y lo universal en lo

que parece puramente local; su honda y firme lealtad a su tierra, y por encima de todo ello, su extraordinario dominio del lenguaje vernacular.

Ningún estudioso de la novela hispanoamericana se anima hoy a negarle importancia a Carrasquilla, y ninguno hay que no vea en él "un escritor de valor único e insustituible en nuestra literatura", un novelista de primer orden, cuya obra "tiene todas las trazas de llegar a ser clásica e imperecedera".

Carrasquilla fue un precursor y un maestro. En casi todo se les anticipó a sus contemporáneos, y aquí y allá dejó discípulos que conocen sus huellas y las siguen.

Carrasquilla reaccionó contra el costumbrismo, por lo superficial y rastrero, y lo superó, elevando sus temas, dándoles profundidad y transformándolos en obras de positivo valor estético; rechazó los aspectos sensibleros, declamatorios y falsos del romanticismo, conservando de éste sólo el amor de la naturaleza y el respeto al sentimiento verdadero y legítimo; reaccionó contra los elementos sombríos y fatalistas del naturalismo —que no contra algunos de sus procedimientos técnicos—, y proclamó su fe en el libre albedrío y la dignidad del hombre y la del individuo; reaccionó contra el decadentismo y el simbolismo, por lo enfermizo y simulado aquél, y éste por lo vago, lo exótico y lo hermético, y defendió la salud física y moral, el orden, la sinceridad y la precisión científica, y predicó la conveniencia de un arte nativo, claro y comunicable, un arte del hombre y para la sociedad, que no para los grupos de "iniciados" ni de "admiradores" incomprensivos y adulones. Reaccionando contra las escuelas y tendencias de su tiempo, foráneas todas, él halló inspiración en el medio ambiente americano, y sin dejar de ser *tal cual era,* pudo volver fácilmente al arte hispánico, variado y armonioso, realista e idealista a la vez, y siempre vigoroso y popular en sus manifestaciones más castizas y originales.

Como todo tradicionalista, Carrasquilla tuvo sus prosélitos, y como todo precursor, "mereció" la inquina de los jóvenes partidarios del arte "refinado" y cosmopolita tan en boga en nuestra América. Ellos lo negaron, lo aislaron y lo vapularon, pero él sigue su firme carrera hacia lo porvenir...

Carrasquilla se acercó a los maestros de la novela francesa, la inglesa y la rusa del siglo XIX —Balzac, Flaubert, Dickens, Thackeray, Tolstoy, Dostoievsky, etc.—; se familiarizó con los maestros españoles de todos los tiempos, desde los clásicos hasta los modernos; se sintió atraído por Cervantes, Galdós, la Pardo Bazán y Blasco Ibáñez, y también por Unamuno y por Baroja, pero no imitó a ninguno de ellos, ni menos a Pereda, como lo suponen algunos críticos. Carrasquilla fue muy independiente, y si ha-

lló inspiración en la lectura y recogió del pueblo algunos cuentos y consejas, fue original siempre y siempre él mismo. Su arte es clásico a la manera hispánica: prefirió el humor y la pintura de tipos y costumbres al análisis minucioso de la novela francesa; no le dio importancia al enredo y a la estructura arquitectónica, que tanto distingue la novela inglesa, y no se dejó deslumbrar ni por la angustia ni por el pesimismo que anima a la rusa. Fue hispánico, y como tal, produjo algunas obras que bien pueden figurar entre las mejores que en tiempos modernos se han escrito en castellano.

Es cierto que Carrasquilla no cuenta entre los suyos un cuento tan vivo, regocijado y chispeante como *El sombrero de tres picos* (1874), de Alarcón, ni entre sus novelas una tan soleada como *Pepita Jiménez* (1874), ni tan rica como *El Comendador Mendoza* (1877), de Valera; ni una tan movida y graciosa como *La Hermana San Sulpicio* (1889), de Palacio Valdés; ni una de tan vastas perspectivas y vivencias como *Fortunata y Jacinta* (1886-87), de Galdós, o como *Peñas arriba* (1895), de Pereda; pero sí cuenta varias tan convincentes como *La Regenta,* de "Clarín", *Los Pazos de Ulloa,* de la Pardo Bazán, y *La Barraca,* de Blasco Ibáñez. Como estilista, Carrasquilla no igualó la plasticidad de Alarcón, ni el primor y la elegancia de Valera, ni la claridad de Palacio Valdés, ni la asombrosa variedad de Galdós, ni la grandiosidad de Pereda en las descripciones de la naturaleza, pero sí aventajó a la Pardo Bazán y a Blasco Ibáñez por la sobriedad y la precisión.

Por sus creaciones, recias y logradas, Carrasquilla debe figurar entre los maestros que enaltecen y glorifican nuestra producción novelística, más optimista que la rusa, y más original y vigorosa que la francesa y que la inglesa, aunque no tan acabada y brillante como aquélla, ni siempre tan profunda y elevada como ésta.

Entre los cuentos de Carrasquilla sobresalen "En la diestra de Dios padre", "Dimitas Arias", "San Antoñito", "El rifle", "Salve Regina" —su favorito—, y otros, y entre sus novelas: *Frutos de mi tierra,* sobria y jugosa; *Entrañas de niño* y *Ligia Cruz,* muy delicadas y sentidas; *Grandeza,* la única que nos presenta la vida de las "clases altas" de la vieja capital antioqueña; *El Zarco,* cuidadosamente elaborada; *Por aguas y pedrejones* primera de la trilogía *Hace tiempos;* y *La Marquesa de Yolombó,* la de mayor aliento y la mejor estructurada de todas, en que Carrasquilla intentó la reconstrucción de la vida antioqueña de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Ninguno de los cuentos y novelas de Carrasquilla anteriores a 1920 —es decir casi todos—, tenía antecedentes en la novelística hispanoameri-

cana, asentada entonces, ora en el costumbrismo "ameno", dislocado y decorativo, ora en el romanticismo azucarado y sentimental, ora en el modernismo desarraigado del ambiente americano, como bien se ve en *Manuela,* de Eugenio Díaz y en *Martín Rivas,* de Blest Gana; en *María,* de Isaacs, *Cumandá,* de León Mera y *La Navidad en las montañas,* de Altamirano, y en *La gloria de don Ramiro,* de Larreta, por citar sólo unas pocas entre las más célebres del Continente. Con las suyas inició Carrasquilla entre nosotros el criollismo auténtico, al entrar de lleno y en firme en la entraña misma del pueblo y del ambiente americanos, y al utilizar el lenguaje popular como medio único y válido del quehacer novelístico autóctono y sincero. Sólo después de esos cuentos y novelas de Carrasquilla vinieron en Hispanoamérica, *Los de abajo* y *La luciérnaga,* de Azuela; *La Vorágine,* de Rivera; *El romance de un gaucho* y *El inglés de los güesos,* de Lynch; *Juan Criollo,* de Loveira; *Doña Bárbara* y *Cantaclaro,* de Gallegos; *Don Segundo Sombra,* de Güiraldes; *El mundo es ancho y ageno,* de Alegría, y el *Huasipungo* de Icaza, "novela de la gleba en que la lengua vernacular deja de ser castellano", para convertirse en jerga inintelegible para quienes no conocen el idioma quechua de los indios y cholos ecuatorianos.

En Antioquia, donde ha laborado un grupo interesante de novelistas, le siguieron los pasos al maestro Carrasquilla: su íntimo amigo, don Francisco de Paula Rendón, con su bella novela *Inocencia;* Francisco Gómez ("Efe Gómez"), con sus cuentos; Eduardo Zuleta, con *Tierra virgen;* Samuel Velásquez, con *Madre,* muy delicada y artística, y algunos más. En Venezuela los siguió también Teresa de la Parra con *Las Memorias de Mamá Blanca,* en que se oyen ecos de Carrasquilla. Otros los habrán de seguir en todo el Continente, cuando sea más conocida y apreciada la obra, clásica y moderna, de este antioqueño señero, consciente y americanista.

Carrasquilla no es un escritor "reaccionario", "ultramontano" y meramente "regionalista", como lo sostienen quienes lo discuten de oídas, sin familiarizarse con sus obras. No es tampoco "el Pereda colombiano" —que dicen los amigos académicos, juzgándolo sólo por algunas semejanzas de temperamento y de ideología, y por ciertos aspectos adjetivos de la técnica literaria. En realidad —como bien lo señala Onís— Carrasquilla se parece más a Galdós que a Pereda, y como novelista, más parentesco tiene con Blasco Ibáñez, por una parte, y por otra con Baroja, Unamuno y Valle Inclán, que con el admirable maestro santanderino. Carrasquilla pertenece al movimiento modernista en lo que tiene de esencial: es subjetivo, a pesar de su aparente realismo "objetivista" e impasible... Era un poeta romántico y reminiscente: el poeta de Antioquia, la región colombiana que produjo ayer a Gregorio Gutiérrez González, y después a Porfirio Barba Ja-

cob y a León de Greiff, grandes poetas, más famosos quizá que el hijo de Santodomingo, aunque ninguno de ellos llegó a crear *la epopeya antioqueña* que sí dejó él en sus cuentos y novelas.

La obra artística de Carrasquilla es a Antioquia, y por ende a Colombia, lo que el *Cantar de Mio Cid* es a Castilla, lo que el *Martín Fierro* es a la Argentina, aunque no está escrita en verso, sino en prosa muy castiza y personalísima: es una obra augural, la expresión del pueblo antioqueño, llamado, como el castellano y el argentino, a muy altos destinos históricos... Esa obra ha calado ya muy hondo en el alma del pueblo, y le da vivencias, normas y orientaciones. Y seguirá calando. Por eso es clásica e inmortal.

CARLOS GARCÍA PRADA,
Olga, Washington, E. U.

Principios cristianos en los cuentos de Rubén Darío

Si Rubén Darío ha llegado a ser universalmente tenido por un mundano y epicúreo, que vivió una vida desprovista de valores, fuera de aquellos dictados por su arte, se debe, sin duda, a que la tendencia general de sus biógrafos y críticos ha sido la de hacer resaltar los aspectos mundanos de su obra. Pero el observador atento de sus escritos descubre en ellos mucho que encierra un significado harto más profundo que lo que podría ser clasificado superficialmente como simplemente mundano o puramente estético.

Este es, pues, el objeto del presente estudio: ahondar dentro de estos elementos, poco estudiados hasta ahora, y tratar de analizarlos e interpretarlos como índices de cristianismo en el autor. Este proceso, sin embargo, ha sido limitado sólo al estudio de tales elementos en los cuentos. Como se presume que la vida del autor es conocida por los lectores, se mencionarán aquí sólo aquellos datos biográficos que parezcan relevantes para el tema del estudio; porque existen algunos acontecimientos en la vida de Darío que lo pintan en estampa puramente cristiana. Más aún: en el estudio completo de su vida aparece una palpable línea de adhesión a la fe cristiana, que imprime su sello sobre el poeta y lo muestra como cristiano.

Que fue bautizado en la Iglesia Católica, no cumplidas aún seis semanas de su vida y que recibió los últimos Sacramentos poco antes de su muerte, son hechos fácilmente comprobados y documentados fehacientemente.[1]

Pero entre estos dos polos de su existencia, Darío parece haber recorrido toda la gama de la experiencia humana; de tal manera que, a veces, vivió al margen de las prácticas cristianas. Con todo, no existe una sola prueba de que jamás se haya apartado del pensamiento cristiano. Pero

[1] Una copia de su partida de bautismo puede verse en el Archivo Parroquial de León, Nicaragua.

más eficientes que esta prueba negativa son las pruebas bastante positivas de sus sentimientos cristianos, revelados en los temas, en las alusiones doctrinales y en el vocabulario de sus cuentos.[2] Estos principios o elementos de cristianismo, pueden observarse en más de la mitad de la colección total de los setenta y nueve cuentos de Darío, editados por Ernesto Mejía Sánchez.[2]

Aun cuando no todas sus composiciones tratan este tema con igual penetración, un estudio detenido revela un significativo enlace de su conocimiento religioso con una profunda aceptación de lo que ese conocimiento encierra. Y, además, en ninguna parte se revela su rechazo o su irreverencia.

Considerando primero los cuentos basados en temas religiosos, encontramos diez y ocho graduados en su intensidad de percepción desde los de mínimo significado hasta los que tocan problemas que encarnan el centro mismo del cristianismo.

El primer grupo nos presenta a Darío familiarizado con las ceremonias religiosas y el culto. En *La Virgen de la paloma, Cartas del país azul* y *Un sermón,* no sólo nos describe las ceremonias de una bendición y el contenido de un sermón, sino, además, los sentimientos interiores que aquellas sagradas ceremonias iban produciendo en él. En una de éstas, como él lo recuerda, cayó de rodillas: "Y entonces oré, oré, como cuando niño juntaba las manos pequeñuelas". Esta experiencia fue brevemente vivida en toda intensidad, porque saliendo a la calle y respirando el aire frío de la noche, según sus recuerdos: "El asceta había desaparecido de mí; quedaba sólo el pagano" (p. 69). Que sean o no tales escenas ficticias o autobiográficas es de poca importancia. Pero el hecho es que en ellas trata Darío de un tema cristiano en substancia: La lucha entre el espíritu y la carne, entablada en el alma. Y que el autor es consciente de su combate, se halla declarado en su expresión paradojal: "Oré, oré como un creyente en un templo, yo el escéptico!" (p. 68).

En otro grupo de eventos en el que figura *La resurrección de la rosa, El nacimiento de la col,* y *Las pérdidas de Juan Bueno,* aparece Darío entrelazando el sentir cristiano con humorísticas leyendas.[3] Y es aquí,

[2] Rubén Darío, *Cuentos Completos* (México, F. C. E., 1950), p. 68. Todas las referencias de páginas incluidas en el texto, están tomadas de esta edición.

[3] En *Las pérdidas de Juan Bueno,* Darío describe a San José como un amable, paciente benefactor de Juan Bueno, quien está siendo vergonzosamente engañado por su mujer. En las muchas pérdidas que soporta, busca ayuda en San José; el cual nunca falla en hacerle encontrar las cosas perdidas: hasta que un día viene a buscar ayuda para encontrar a su mujer que se ha perdido. En ese momento, el paciente San José pierde la paciencia, y recomienda a Juan que en esta ocasión lo mejor es emplear la ayuda del demonio!

en su encantadora sencillez y en su familiaridad con las cosas sagradas, donde el lector recibe la impresión evidente de que el autor fue de verdad un creyente. Un extraño a la fe jamás podría hablar en semejante tono; como tampoco habrían podido sus contemporáneos no cristianos poner tales notas de humor en una literatura de este estilo.[4]

Los tres cuentos siguientes, *El árbol del Rey David, La muerte de Salomé* e *Historia prodigiosa de la princesa,* todos derivan de fuentes bíblicas. Y aun cuando estas historias están cargadas de detalles brotados de la imaginación poética del autor, revelan sin embargo el rico tesoro de conocimientos escriturarios que poseía. Se ve, además, que él había bebido profundamente en estas fuentes por la fácil mezcla del latín con el castellano, por ejemplo, cuando habla del apóstol Tomás, dedicado a su misión en la India, donde convierte: "muchas almas para el cielo y para la gloria de Nuestro Señor Jesucristo, Salvador del mundo, al cual sean gloria, honor e imperio, per infinita saecula saeculorum. Amen" (p. 87).

Aunque reconocemos que un tal didactismo no se halla en los escritos de Darío, sin embargo, en los tres cuentos siguientes se manifiesta su preocupación por enseñar las virtudes cristianas a la juventud. En efecto, en *El perro del ciego, La pluma azul* y *El Dios bueno,* son enaltecidas virtudes tales como la mansedumbre, la sencillez, la bondad y la tierna devoción a la Virgen Madre de Dios. Es interesante notar que el último cuento mencionado fue subtitulado por Darío, "Cuento que parece blasfemo pero no lo es".[5] Que él haya temido que pudiera interpretarse así es algo enigmático. Una posibilidad es que Darío pudo haber temido que se le criticara el permitir que la fervorosa plegaria de un huérfano no fuera respondida. Si tal fue su temor, debemos recordar lo que un eminente autor católico ha dicho concerniente a los escritores que siempre se esfuerzan por dar a sus obras final feliz: Su actitud manifiesta una traición a la enseñanza cristiana, porque el misterio del sufrimiento es hoy, como fue en el Calvario, una parte integrante del Cristianismo. Hacer de la plegaria un remedio mágico para todas las enfermedades del hombre es una negación del mensaje de Cristo.[6] La actitud, pues, de Darío, lejos de ser blasfema, parece cumplir con lo que es considerado como lo mejor en la novela católica.

[4] Blanche Mary Kelly, *Well of English* (New York, 1936), p. 229.

[5] El cuento se refiere a un orfanato que no escapa a las bombas en tiempo de guerra. Una de las niñas, despertada por el ruido, se arrodilla en su cama y reza a la Madre de Dios. Pero su plegaria es interrumpida por una bomba que da un golpe mortal a una de las religiosas que se encaminaba hacia la niña arrodillada. Entonces la niña grita en medio del terror: "¡Oh buen Dios, no seas malo!"

[6] Hermana Mariela Gable, *Ésta es una Novela Católica* (New York, 1948), p. 14.

En las leyendas que Darío ha entretejido con los temas religiosos encontramos que, mientras muestra su familiaridad con la tradición cristiana comúnmente aceptada, él las adorna con detalles imaginarios y mitológicos. Estos son los chispazos peculiares de su estilo que dan completa originalidad a sus escritos y que no vician ni desfiguran el pensamiento cristiano. Más bien presentan al poeta en sí; y de este modo, no deben confundirse con el deseo de aparecer irreverente o heterodoxo. Por el contrario, él parece confirmar su ortodoxia al referirse a Martín con las palabas "beati Martini confessoris tui atque pontificis" (p. 268), tal como es invocado en el Misal Romano, en la misa de su fiesta, el 11 de noviembre.

Otros dos cuentos, *Palimpsesto I* y *Voz de lejos,* son menos creyentes de hecho, pero respetuosos en su tono. El primero trata de la sangre que se adhirió a la lanza de Longinos y que llegó a ser un agente eficaz de curación; mientras que la diabólica acción de Judas recibió su justa retribución en su auto-destrucción. Pero a fin de que no aconteciera que la lección de estos dos opuestos efectos de la Cruz de Cristo no apareciera suficientemente realzada, Darío concreta el pensamiento en este párrafo final: "¿Quién preferiría la cuerda del traidor al arma de la gracia?" (p. 199).

En *Voz de lejos,* Darío usa como protagonistas personajes inventados; pero el cuento se ha incluido también en este grupo porque el tema se basa en la conversión de aquéllos, de una vida de maldad a otra de plegaria y penitencia.

El sexto y último grupo de cuentos que hemos considerado por razón del tema, lo componen dos que tratan de miembros de órdenes religiosas.

El primero de ellos, *Cuento de Noche Buena,* relata la mística experiencia de un monje ejemplar, llamado Longinos, que ha perdido el camino, a su vuelta al monasterio, en una noche de Navidad. Su oración para ser guiado es respondida por la aparición de una brillante estrella sobre su cabeza. Siguiendo su luz, encuentra a Melchor, Gaspar y Baltasar, que van también guiados por ella. No han llegado aún al pesebre, cuna de Cristo Niño, cuando se da cuenta Longinos de que mientras los tres Reyes son portadores de preciosos presentes, él ha venido con las manos vacías. Cayendo de rodillas, ora así: "Toma, Señor, mis lágrimas y mis oraciones, que es todo lo que puedo ofrendarte" (p. 225). Ante el asombro de los tres Reyes, las lágrimas que caen de los ojos del monje se convierten en diamantes de extraordinario esplendor. La escena se traslada entonces al monasterio, donde los monjes están reunidos para Vísperas. A pesar de que Longinos está ausente de su puesto en el órgano, y de que nadie se ha preocupado de llenar aquel sitio, cuando el prior entona el principio del salmo, el órgano acompaña milagrosamente el canto. Poco después de

este acontecimiento, Longinos entrega su alma a Dios, y muere "en olor de santidad". "Su cuerpo se conserva incorrupto bajo el coro de la Capilla en una tumba especial labrada en mármol" (p. 225). Darío se nos presenta aquí acercándose mucho al concepto católico del orden místico. Porque si esto se juzga desde un punto de vista puramente literario, el lector se halla frente a defectos de tiempo y ejecución; mientras que si se explica a la luz de una experiencia mística, que trasciende la materia, se ve que está de acuerdo con la enseñanza cristiana.

La muerte extraña de Fray Pedro, el segundo cuento de este sexto grupo que versa sobre la vida monástica, es un penetrante estudio sobre un sacrilegio, en conflicto con los ministros de la Divina Gracia en el alma humana. Fray Pedro es descrito como un monje pálido, enflaquecido y nervioso, que ha sido vencido por el mal. En el monasterio, su tiempo está distribuido entre la oración, el estudio y el laboratorio. Pero fue desgraciadamente el último el que despertó su mayor entusiasmo, de tal manera que un día esto vino a apartarlo poco a poco del cumplimiento de sus otras obligaciones. En una época en que la fotografía y los Rayos X eran proclamados los últimos descubrimientos científicos, Fray Pedro atribuyó a estos hechos algo casi vecino a la Divinidad. Consumido por la curiosidad ,que creció casi hasta la obsesión, jugueteó con la idea de probar lo espiritual con los mismos medios con que exitosamente había tratado la materia. Fue así, pues, como trató de analizar el Misterio de la Eucaristía sometiendo a los Rayos X una hostia consagrada. La culminación de su experimento es revelada cuando se descubre su cuerpo exánime, en el umbral de su celda, tendido junto a una fotografía en la que aparecía "con los brazos desclavados y una dulce mirada en los divinos ojos, la imagen de Nuestro Señor Jesucristo" (p. 329).

El mismo Darío no dio la clave de este simbolismo, obscurecido bajo las formas de su palabra; pero la sinceridad con que narra la historia y la evidente conciencia que tiene de que el hecho que está describiendo es un sacrilegio, parece indicar la realidad de que su preocupación no fue una mera expresión literaria.

A la luz de estas observaciones, resulta difícil comprender porqué Darío haya sido considerado como superficial y preocupado con la pintura y musicalidad de las palabras más que con su papel de ser las portadoras del pensamiento humano. Posiblemente se encuentre una explicación de esta interpretación errada en su dictum estético mismo de que un poeta no es responsable de hacer su obra inteligible a sus lectores. Más bien él escribió para un selecto grupo, cuya aceptación él sabía asegurada (p. 10).

Pasando ahora de estos cuentos, basados en temas religiosos, a aquellos

que tienen en sus páginas sólo algunas alusiones a verdades de la Fe Católica, notamos también en éstos una aceptación y un reconocimiento de lo que esas verdades encierran. Y no obstante el hecho de que Darío, de esta manera, no comprometía su ideal poético de "El Arte por el Arte", empleándolo como un medio de enseñanza religiosa, la realidad del Dogma Cristiano no es menos evidente en sus cuentos.

Desde los misterios básicos de la Vida (pp. 156, 224, 285), Muerte (pp. 199, 224), y Resurrección de Cristo (pp. 285, 309), Darío se encamina a los de la Unidad (p. 312) y la Trinidad (p. 312 en Dios, expresando así un sencillo pero comprensivo conocimiento de los dogmas en que está basada la Iglesia Católica. Alusiones sobre cada uno de estos misterios aparecen no sólo una vez, sino frecuentemente en el curso de sus cuentos.

Pero además de estos misterios básicos y profundos, como innegablemente lo son, existen otros que parecen indicar una más íntima penetración en la vida cristiana y que Darío también los incluyó en su obra.

En *El Dios Bueno*, con bastante reverencia y admirablemente, trata de la Presencia Real cuando al través de las palabras del niño huérfano expresa: "La hostia es santa, blanca y redonda... cuando el padre alza la custodia tres veces sobre su frente me está mirando el buen Dios que me ama" (p. 136). Y en singular contraste con este niño, cuya fe fue momentáneamente suspendida [éxtasis] para que pudiera reemplazarla la misma realidad, está el fraile cuya historia se relata en *La muerte extraña de Fray Pedro*. Porque aquí el desgraciado religioso, víctima de "el pecado bíblico de la curiosidad" (p. 328), comercia su fe en Dios por su creencia en la ciencia y profana el "Santísimo Sacramento". Pero si las manos de Fray Pedro son irreverentes al tocar aquella Sagrada Forma, no hay con todo irreverencia en las palabras que describen el desgraciado incidente, ni puede haber duda en nosotros de que el autor sabía que el hecho que describía era un sacrilegio.

Referencias sobre la enseñanza cristiana acerca de la maternidad de María para con todos los hombres, se encuentran también en *El Dios Bueno*. La creencia del poeta en la paternidad de Dios y en su cuidado providencial por sus hijos, se expresa en *El año que viene siempre es azul* y *Mi Tía Rosa*.

Aunque el temor de Darío por la muerte —temor que llegó a las alturas de la fobia, como la mayor parte de sus biógrafos lo han observado— fue real, con todo, no fue el temor pagano de cierta vaga aniquilación de su ser. Tuvo, por el contrario, una vívida comprensión de la inmortalidad del alma humana, como lo expresa en *Sor Filomena*, cuando habla

de "las inmortales almas de las bienaventuradas" (p. 237), y del "angelito que voló al cielo" (p. 341) en *La pluma azul.*

Posiblemente una señal mayor aún de sus convicciones a este respecto es su creciente preocupación por las cosas del espíritu, que caracterizó toda su vida y especialmente al comprender que su carrera tocaba ya a su fin. Ansioso como se había siempre mostrado de participar en cualquier placer de la vida que pudiera presentársele, su muerte se caracterizó por una calma que puso en evidencia su creencia en una vida que trascendía las realidades de la carne.

Además, su conformidad con la doctrina del libre albedrío es evidenciada por la distinción que él describe entre la desnudez del mártir Sebastián y aquella de la lasciva Salomé; porque esta distinción es real sólo a la luz del ejercicio de la libre voluntad y personal responsabilidad de los actos morales del hombre.

Son éstas, pues, las ideas que Darío ha expresado con tan persistente conformidad con la creencia cristiana que resulta indudable concluir que fue un cristiano en toda la extensión de la palabra. Y precisamente porque ha sido por medio de sus cuentos cómo muchas de estas ideas han sido reveladas, parece lógico, como consecuencia, colocar los cuentos dentro de la esfera de la tradición cristiana.

Existe además, aunque más remoto, otro indicio de cristianismo, tanto en el conocimiento como en los sentimientos del poeta, que se descubre en sus cuentos. Allí donde Darío trata extensamente de temas y dogmas cristianos necesariamente emplea el correspondiente vocabulario cristiano; pero aun en los cuentos que contienen materias no propiamente cristianas su sentimiento religioso aparece evidente. ¿Qué causa, en verdad, sino su propia convicción interior habría podido moverlo suficientemente a emplear un lenguaje esculpido en cristianismo, para expresar ideas que no eran cristianas? Y en Darío acontece esta fusión con una frecuencia y facilidad tal que difícilmente podría realizarse si fuera solamente un adorno lingüístico.

Por ejemplo, en *Bouquet,* describe el lirio como: "Flor santa y antigua. La Biblia está sembrada de azucenas. *El Cantar de los Cantares* tiene su aroma halagador" (p. 27). Ciertamente no fue sólo la mera fácil familiaridad con la Biblia, lo que despertó esta comparación en la mente del autor.

En *La canción del oro,* severa en su condenación del rico por su insensibilidad para con el pobre, Darío ha acudido a una cita bíblica para su descripción del "oro purificado por el fuego como el hombre por el sufrimiento" (p. 73). Habla además aquí de la despreocupación por las rique-

zas, mostrada por los ermitaños Pablo, Antonio e Hilarión. En *La novela uno de los tantos* hay también una alusión a San Martín en esta declaración: "yo soy como el Santo de la capa que le dio la mitad al pobre" (p. 147).

Ni está tampoco su conocimiento limitado de alguna manera por el tiempo o por las materias; antes bien manifiesta una extensa familiaridad con las fuentes más importantes del pensamiento cristiano. Hay, por ejemplo, una alusión al Cantar de los Cantares del Antiguo Testamento como también a una Epístola de San Pablo en el Nuevo Testamento. Hay además un pasaje de Santa Teresa, y un eco de la súplica de Cristo desde la Cruz. Más remotamente, en los cuentos ya citados por razón de sus elementos cristianos, encontramos también palabras y expresiones de particular significación. Hay, verbi gratia, alusiones a los Vasos Sagrados o expresiones litúrgicas, que indican reverencia por aquello que merece ser tratado con respeto. De aquí que encontremos "la custodia cubierta de pedrería", "el copón", "el órgano acompañando la antífona" y "maitines o vísperas" (p. 48). Se incluyen también palabras que reflejan la familiaridad de Darío con los términos habituales en la rutina de la vida religiosa, tal como "diácono" (p. 268), "las disciplinas", "las horas litúrgicas" y "la Sagrada Forma" (p. 328). En otra parte él ha incorporado a su texto pasajes completos de la Escritura o del Misal Romano. Y a fin de realzar la piedad cristiana del neófito Martín, hace referencia a los ídolos de la Grecia Clásica: "nada para él de Dionisio; nada de Venus. Y en aquella carne de firme bronce está incrustada la margarita de su castidad" (p. 265). Describe aquí también la visión de Martín acerca de Dios: "viene el Pobre, viene N. S. J. C." (p. 266).

Existen otros ejemplos; pero estos son suficientes para expresar el íntimo conocimiento de la Liturgia y la Escritura que Darío unió a una familiaridad de trato que de ninguna manera aminoró la reverencia que el tema requería.

Tal es el tono del vocabulario que Rubén Darío utilizó a través de estas obras en prosa. Y aunque debe aceptarse que existe también en sus obras una abundante dicción de estirpe claramente pagana, este hecho no destruye lo que hasta aquí se ha demostrado. Tampoco ha sido nuestro intento el clasificar a Darío como un autor religioso. Más bien ha sido nuestro deseo el traer a la luz la corriente de conocimiento religioso que fluye al través de sus escritos; pero esto nos ha sido posible sólo al sumergirnos debajo de lo que es pagano y no religioso.

Que la mera presencia de expresiones religiosas o símbolos cristianos no constituye por sí solo una literatura religiosa, es algo claramente cono-

cido. Pero la prodigalidad con que Darío ha empleado la terminología de la Escritura atestigua tanto su familiaridad como su respeto por lo que se contiene en el Antiguo y el Nuevo Testamento. Su frecuente alusión a la Liturgia manifiesta su veneracón por su forma y su admiración por su belleza. Y, más que nada, el hecho de que todo cuanto Darío escribió fue fruto de una constante selección, vigoriza la creencia de que su vocabulario debe ser considerado como un signo de su convicción interior. Finalmente, la reverencia que manifiesta por la creación de todo hombre, también descubre un espíritu totalmente conforme con la enseñanza cristiana.

Para aquéllos que todavía deseen señalar su uso de formas y símbolos paganos, que por cierto existen en estas páginas, los remitimos, al ejemplo de muchísimos autores cristianos, y aun a Doctores de la Iglesia. ¿Acaso no ha basado Tomás de Aquino su Sistema Escolástico en el método ya formulado por Aristóteles? ¿Y es Agustín menos cristiano por sus citas de Platón?

Que pudieran existir, evidentemente, influencias cristianas y paganas en sus obras es, por otra parte, el resultado natural de la dualidad de su naturaleza, donde se entabló la lucha entre estas dos fuerzas, desde una edad asombrosamente tierna casi hasta el último suspiro; pero la persistencia de esta lucha claramente atestigua el hecho de que, mientras ni la una ni la otra fue capaz de vencer, Darío jamás abandonó el combate. Y hacia el término de su vida, su creciente preocupación por el espíritu y su final sumisión a la Gracia, no nos dejan duda ni de la sinceridad de sus esfuerzos ni de la legitimidad de su sentimiento.

Si existe, pues, tan considerable acopio de pruebas acerca del conocimiento cristiano como del reconocimiento de la enseñanza cristiana, ¿cómo explicar, entonces, el enigma de las frecuentes alusiones al paganismo de Darío? Como, por ejemplo, la de Enrique Anderson Imbert, quien hablando del hedonístico tono del trabajo de Darío sugiere que esto proviene de un acto deliberado de la mente, por el cual él establece el placer como finalidad de la vida.[7] Y Marquina lo llama "el pagano que ha vivido en Roma y Grecia, venido del Extremo Oriente... que vivió toda su vida secuestrado en el culto de la dignidad de su arte".[8] Esta aparente contradicción queda probablemente muy bien explicada a la luz de dos consideraciones. Primero, Rubén Darío fue un esteta, y en su búsqueda del culto de la belleza, no reconoció límites de cultura ni credo. Este discernimiento

[7] Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana* (México, 1954), p. 215.
[8] Oscar Beltrán, *Manual de historia de la literatura hispanoamericana* (Buenos Aires, 1938), p. 244.

estético lo capacitó para percibir lo bello en los sitios más recónditos. Esta oscuridad en nada aminoró sino que más bien enalteció su atractivo para él. Así encontramos su obra empapada en los tesoros escogidos de las culturas asiática, oriental, helénica y renacentista, del mismo modo como la encontramos hermoseada por la Sagrada Liturgia y el ornato medioeval. Fue sólo así, mediante este vasto acervo, como pudo expresar plenamente el genio que en él se guardaba.

En segundo lugar, él fue un poeta, aun en su prosa; y un poeta no puede limitar su lirismo a lo que es sólo forma, materia o idealismo cristiano. Instintivamente fue enemigo de toda limitación que pudiera sofocar o hacer estéril esta libertad de expresión. Por tanto, esta amplitud poética, más bien que un voluntario rechazo de principios cristianos, fue quien lo condujo a incluir profusamente en su obra elementos no cristianos.

Finalmente, la cultura en que él se formó, parte había sido infiltrada de la tradición clásica, en la que formas y símbolos paganos eran medios reconocidos en la expresión del arte. Y en esto, estuvo en completo acuerdo con el eclecticismo latinoamericano, que estaba libremente informado por la herencia greco-romana. De esete modo, cuando Darío comparó a Nuestra Señora con Venus, tomó la imagen que, según la mente clásica, era la personificación e idealización de la belleza; y por lo tanto, la única comparación digna de "la Mujer vestida del Sol" de San Juan.[9] No de otro modo debe entenderse su descripción del cielo lleno de deleites perfumados y saboreos de carne femenina, según el voluptuoso sentir del poeta clásico; pero despojados de su imaginación y de su música, los conceptos fundamentales son teológicamente cristianos.

Otra idea, aunque más lejana, pertinente a la comprensión de su sentimiento, es que esta mezcla de elementos cristianos y no cristianos en las obras de Darío, jamás se encaminó al libertinaje o a la vulgaridad. Una innata delicadeza lo mantuvo al margen de estas cosas. Y debido a esta delicadeza, su obra ha podido remontarse a las alturas de la belleza, y convertirse en digno vehículo de los sentimientos cristianos que se sienten flotar al través de lo mucho que escribió.

El que haya sido capaz de preservar la integridad de su sentir cristiano, a pesar de las contrarias influencias que se palpan en sus obras, es efecto de una intrínseca tendencia a identificar la verdad con la belleza; de tal manera que para él, el Arte Puro y Cristo, son un solo todo, como brillantemente lo expresa en uno de sus poemas:

[9] *Apocalipsis*, 12:1.

Vida, luz y verdad, tal triple llama
Produce la interior llama infinita;
el Arte puro como Cristo exclama:
Ego sum lux et veritas et vita![10]

HERMANA MARY AVILA, C.S.J.
St. John's University, N. Y.

[10] Rubén Darío, "Spes", *Cantos de Vida y Esperanza* (Barcelona, 1905), p. 50.

Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo

HACE tiempo en las páginas de esta revista (Vol. VII, Núm. 13, noviembre de 1943, págs. 69-80) Luis Monguió hizo una caracterización del modernismo a base de una serie de opiniones críticas. Advirtió en aquella ocasión la posibilidad de complementar sus precisiones con un estudio que tuviera en cuenta las aseveraciones de los creadores mismos del movimiento. A pesar de los años transcurridos y las nuevas aportaciones, cada día más extensas, a la ya imponente bibliografía sobre el modernismo, no se ha estudiado con el rigor necesario tan interesante aspecto del tema. Limitándonos por ahora a uno de esos creadores, nos proponemos ordenar aquí algunos textos de Rubén Darío que revelan su actitud ante el movimiento que él mismo encabezó a partir de la publicación de *Azul*.... No tenemos ninguna pretensión de arrojar nueva luz sobre un asunto tan exhaustivamente estudiado por la crítica como el modernismo. Sencillamente un modesto propósito práctico motiva este trabajo: el de utilidad. Si bien en el caso de muchos poetas y prosistas del período, los textos necesarios todavía quedan sepultados en revistas y periódicos inaccesibles, en cuanto a los materiales aprovechados en nuestro trabajo, la tarea ha sido relativamente fácil debido a las investigaciones de los darístas Saavedra Molina, Mapes y Silva Castro. Es de esperar que se complete nuestro modesto esfuerzo con más trabajos que se valgan de escritos menos divulgados de otros artistas del modernismo.

La palabra modernismo en Rubén Darío:

No es nuestra intención hacer aquí una historia de la palabra *modernismo* en la obra de Darío, una historia ya trazada esquemáticamente por

Enrique Anderson Imbert[1] y con un poco más de detalle por Max Henríquez Ureña,[2] quienes a su vez se apoyan en datos suministrados por Ernesto Mejía Sánchez.[3] Sin embargo, conviene tener en cuenta algunos de estos textos tempranos ya señalados por la crítica para ver cómo poco a poco la palabra y sus derivados van cobrando categoría crítica para designar el movimiento de renovación que despuntaba en Hispanoamérica. Con razón Mejía Sánchez piensa que Darío utilizaba la palabra por primera vez en su artículo "La literatura en Centro-América" *(Revista de Artes y Letras, Santiago de Chile,* 1888).[4] Aquí da al vocablo un sentido muy genérico porque, al aludir al escritor mexicano Ricardo Contreras radicado en Centro América, habla de su "absoluto modernismo en la expresión".[5] Dos años más tarde en su bien conocido "Fotograbado" de Ricardo Palma el poeta debía sentirse más seguro de sí mismo y del nuevo arte que él había iniciado. Se refiere ahora con más precisión al nuevo espíritu revolucionario y la palabra *modernismo* se va llenando de significado concreto. Aunque el texto ha sido citado varias veces, transcribimos la parte que más interesa por ser una primera difinición *directa* del movimiento:

> En sus juicios literarios se deja ver su conocimiento del arte y su fina percepción estética. Él es un decidido afiliado a la corrección clásica y respeta la Academia. Pero comprende y admira el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo. Conviene saber: la elevación y la demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte: la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro. Por eso él, el orfebre buscador de joyas viejas, el delicioso anticuario de frases y refranes, aplaude a Díaz Mirón, el poderoso, y a Gutiérrez Nájera, cuya pluma aristocrática no escribe para la burguesía literaria, y a Rafael Obligado, y a Puga y Acal y al chileno Tondreau y al salvadoreño Gavidia y al guatemalteco Domingo Estrada...[6]

[1] Enrique Anderson Imbert, "Estudio preliminar", *Poesía de Rubén Darío* (México, 1952), XVII-XIX.

[2] Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México, 1954), págs. 156-169.

[3] Ernesto Mejía Sánchez, *Los primeros cuentos de Rubén Darío* (México, 1951).

[4] *Ibid.*, nota 31, p. 88.

[5] "La literatura en Centro América", *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*, Edición recogida por Raúl Silva Castro (Santiago de Chile, 1934), p. 201.

[6] Rubén Darío, *Crónica literaria*, Vol. IX, *Obras completas* (Madrid, sin

Este "Fotograbado" escrito en Guatemala, lleva la fecha de 1890. La primera publicación conocida por Mejía Sánchez es la de *El Perú Ilustrado* (8 de nov. de 1890) pero no cree que ésta sea la original. Sospecha que antes apareció en el *Diario de Centro América* (Guatemala).[7] Por su parte M. Soto-Hall recuerda algunos libros ideados por Darío, inclusive uno que iba a ser titulado *Fotograbados,* una serie de estudios sobre escritores conocidos por el poeta. Fueron publicados solamente tres de ellos: Ricardo Palma, Valero Pujol y J. J. Palma. Este último, según Soto-Hall, en el *Diario de Centro América.*[8] Aunque Darío dice que el motivo de su artículo fue una visita que hizo a Palma en febrero de 1888, Raúl Silva Castro cree que tal viaje es una leyenda y que la entrevista tuvo lugar al año siguiente cuando el poeta volvía de Chile, de donde partió a principios de 1889, para Centro América.[9]

Cuando en 1893 Darío prologa la *Historia de tres años* por su amigo Jesús Hernández Somoza habla de "un hermoso período de primavera literaria" y de un movimiento de entusiasmo en la juventud nicaragüense. Agrega luego que "... Modesto Barrios traducía a Gautier, y daba las primeras lecciones de modernismo, no las primeras, porque antes que él, un gran escritor, Ricardo Contreras, habíanos traído las buenas nuevas predicándonos el evangelio de las letras francesas."[10] A partir de 1893, como veremos, las palabras *modernismo, modernos, modernistas* alcanzan amplia difusión, no sólo en la obra de Darío y otros poetas sino también en la de los críticos que emplearon estos términos, en conjunción con el mote decadente, con claro sentido despectivo y burlón para caracterizar a los poetas nuevos. Después de la época argentina y conforme a su manifiesto desprecio por las escuelas literarias, Darío no prodiga en sus escritos

fecha), págs. 28-29. M. Soto-Hall también reproduce el mismo texto: *Revelaciones intimas de Rubén Darío* (Buenos Aires, 1952), págs. 116-125.

Sobre las relaciones entre Palma y Darío son interesantes las cartas publicadas por Alberto Ghiraldo en *El Archivo de Rubén Darío* (Santiago de Chile, 1940) y especialmente, dentro del caso, la fechada 1 de mayo de 1894 donde Palma alude a su hijo Clemente diciendo: "...Sus doctrinas literarias son, en mucho, opuestas a las mías. El muchacho es *modernista,* y, por consiguiente, entusiasta amigo de usted (págs. 140-141)".

Max Henríquez Ureña anota cómo este "Fotograbado" fue muy difundido porque Palma, halagado por los elogios, lo recogió con otras apreciaciones de su obra en la edición barcelonesa de sus *Tradiciones peruanas* (1893). *Ob. cit.,* págs. 157-158.

[7] Mejía Sánchez, *Ob. cit.,* Nota 42, p. 85.

[8] Soto-Hall, *Ob. cit.,* págs. 115-116.

[9] Raúl Silva Castro, *Rubén Darío a los veinte años* (Madrid, 1956), págs. 263-264.

[10] Rubén Darío, *Crónica política,* Vol. XI, *Obras completas* (Madrid, sin fecha), p. 118.

esta designación de *modernismo,* como si quisiera rehuir ya la insuficiencia de tal nombre.

Centro América, Chile y la época de "Azul"...

Hacia 1902 Rubén Darío escribió, con cierta nostalgia y orgullo a la vez, las siguientes palabras apropiadas para encabezar esta sección de nuestro trabajo: "Los comienzos! Es decir, los sueños, las esperanzas, el entusiasmo. Esos principios son más bellos muchas veces que las más triunfantes victorias. Siquiera porque toda esperanza es hermosa, y todo logro quita el placer de esperar y da el cansancio humano de lo conseguido. La posesión de la gloria es lo mismo que la posesión de la mujer."[11] Este es el momento que evocamos ahora: el de juventud, de esperanza, de indecisión y de tanteo; de la progresiva afirmación de su personalidad literaria y de la creciente seguridad de su papel de reformador. Y, como se ha dicho, Darío no sólo se destacó entre todos por su verdadero talento y genio sino también por haberse propuesto, desde temprano, y con toda conciencia, un programa estético.[12] Tracemos, pues, algunos pasos en esta evolución artística hacia la madurez definitiva.

No hay por qué insistir una vez más en lo castizo de la formación intelectual de Darío ni en cómo va infiltrándose poco a poco en su espíritu inquieto el gusto por la literatura francesa.[13] Sin embargo, recordemos cómo en 1886, al comentar en *La Epoca* el libro de poesías de Pedro Nolasco Préndez, *Siluetas de la Historia,* proclama su fe en el renacimiento de las letras, mas al mismo tiempo da el siguiente consejo al autor: "Yo me atrevo a pedir a mi laureado amigo, un tanto de cariño a los preceptos clásicos, que adunándolos a los vuelos de su rica fantasía, darán por resultado un eclecticismo literario puro y soberano..."[14] Un poco después, en 1887, expresó las mismas ideas: "Yo tengo fe ciega en un renacimiento de las letras en Chile; fe en la juventud, en una pequeña parte de la juventud que tiene aliento, constancia, nobleza, el fuego sagrado; apoyada, eso sí, indispensablemente, por las pocas columnas que nos quedan de los

[11] Rubén Darío, *La caravana pasa,* Vol. III, *Obras completas* (Madrid, 1922), p. 144.

[12] Anderson Imbert, *Ob cit.,* p. XX.

[13] Sobre los primeros años de Darío y sus publicaciones iniciales la indispensable fuente de consulta es el libro de Diego Manuel Sequeira, *Rubén Darío criollo* (Buenos Aires, 1945). Quisiéramos llamar atención aquí sobre uno de los muchos textos reproducidos por Sequeira: el comentario de Darío sobre Manuel Reina, en quien parece ver unos temas característicos de su propia evolución posterior (págs. 149-151).

[14] "Rubén Darío, Poesías y prosas raras compiladas y anotadas por Julio Saavedra Molina", *Anales de la Universidad de Chile, XCVI* (Núms. 29 y 30, 1938), Nota, p. 146.

buenos tiempos que pasaron".[15] Tales conceptos merecen transcripción para mostrar la actitud admirativa de Darío ante los valores consagrados de su propia tradición hispánica.

En otro sentido, sin embargo, de mucho más importancia que estas notas marginales es un estudio publicado por Darío en *La Libertad Electoral* en abril de 1888 bajo el título de "Catulo Méndez [sic], Parnasianos y Decadentes".[16] Estas páginas, con el pretexto de comentar al escritor francés, constituyen la primera detallada exposición que conocemos de sus propios ideales estéticos y trazan indirectamente gran parte de las aspiraciones de la nueva poética que empezaba a circular en América. Más aún: Darío explica sus propias renovaciones ensayadas en *Azul*.... La publicación de este artículo es anterior a su libro y, según Saavedra Molina, viene a ser el manifiesto de su obra, comparable, por lo tanto, a los prólogos posteriores que encabezan otros poemarios.[17] Resumamos, pues, el contenido de tan significativo trabajo. Darío elogia al poeta Mendès, pero, naturalmente, es al cuentista a quien admira más. Es Mendès, desde luego, quien más influye en la renovación de esta temprana prosa de Darío, una prosa ya novedosa en la primera edición de *Azul*....[18] Expone la técnica del escritor francés y anota cómo su prosa refinada se nutre del ideal parnasiano y sobre todo de las transposiciones artísticas.[19] Elogiada la sinestesia practicada por los hermanos Goncourt ("... pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas", p. 168), pasa a combatir a los que critican en los decadentes la preocupación formal y el descuido del fondo. Darío parece dar la medida de su propio arte verbal cuando escribe:

> Juntar la grandeza a los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio. Y para eso, nada de burgueses literarios, ni de frases de cartón. (p. 170).

[15] "Carta prólogo de *Renglones cortos,* 1887, Poesías de Alfredo Irarrázaval Z.", *Ibid.,* p. 144.

[16] *Obras desconocidas de Rubén Darío* ..., págs. 164-172.

[17] *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile,* edición crítica y notas de Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes (Santiago de Chile, 1939), págs. 128-129.

[18] Cf., "Historia de mis libros", *El viaje a Nicaragua e historia de mis libros,* Vol. XVII, *Obras completas* (Madrid, 1919), p. 170.

[19] Citamos textualmente lo que dice Darío: "...Creen y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar

Al lado de estos anhelos de un arte refinado y el culto de una nueva forma elegante, la caracterización final de Mendès revela otras actitudes típicas y otros ideales expresivos que se suelen asociar con el modernismo.

> Aborrece a los gramáticos, a los filólogos de pacotilla, a los descuartizadores de las partes de la oración, por sus disciplinas, por sus anteojos, porque aturden con sus reglas y se sientan sobre sus diccionarios; y no obstante es Mendès gramático consumado, puesto que no olvida nunca ser correcto y bello al escribir. Conoce más que lo que enseña el señor profesor; tiene el instinto de adivinar el valor hermoso de una consonante que martillea sonoramente a una vocal; y gusta de la raíz griega, de la base exótica, siempre que sea vibrante, expresiva, melodiosa. Sabe que hay vocablos maravillosamente propensos a la armonía musical. Las letras forman, por decir así, sus cristalizaciones en el lenguaje. Las eles bien alternadas con eres y enes, enlazando ciertas vocales, la q, la y griega, son propicias a las palabras melódicas. Hay letras diamantinas que se usan con tiento, porque si no se quiebran formando hiatos, angulosidades, cacafonías y durezas. (171).

Ya definidas estas sutilezas lingüísticas, la parte final del artículo que glosamos es también significativa. Darío encuentra pocos espíritus audaces que profesen el culto por lo francés y por la forma artística. Sin embargo, el anhelo de renovación a base del arte francés no implica un desprecio por los ilustres antepasados. Con frases que recuerdan otras del prólogo a *Prosas profanas,* alaba, pues, el estilo de Santa Teresa, Cervantes y Quevedo y, con respecto a la lengua española, su sonoridad, viveza, coloración, vigor, amplitud, dulzura, fuerza y gracia. Darío cree en la necesidad de una expresión libre y renovada, desde luego, pero las nuevas formas debieran extraer del pasado español lo más valioso: "Se necesita que el ingenio saque del joyero antiguo el buen metal y la rica pedrería, para fundir, montar y pulir a capricho, volando al porvenir, dando novedad a la producción, con un decir flamante, rápido, eléctrico, nunca usado..." (pág. 172).[20] Finalmente tal empeño formal, nada frívolo y superficial, no debiera ser realizado, so pena de franca debilitación, "con polvos de arroz y hojarascas de color de rosa, a la parisiense" (pág. 172).

toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe" (p. 168).

[20] También con respecto a la raíz hispánica de su obra, reproducimos dos fragmentos de la *Historia de mis libros,* ed. citada: "...un soplo de París animaba mi esfuerzo de entonces; mas había también, como el mismo Valera lo afirmaba, un gran amor por las literaturas clásicas y conocimiento 'de todo lo moderno europeo'. No era, pues, un plan limitado y exclusivo" (p. 174) y más adelante,

En el ya citado trabajo sobre "La literatura en Centro América" el poeta vuelve a insistir en las mismas ideas. No censura, pues, el apego a lo más hermoso y selecto de los maestros clásicos. Desea, no obstante, más vuelo y entusiasmo, un arte que coincida con el desarrollo y progreso de América: "... tenemos el convencimiento de que hemos llegado a un estado tal en Nuestra América, hemos vivido una vida tan rápida, que es preciso dar nuevas formas a la manifestación del pensamiento, forma vibrante, pintoresca y, sobre todo, llena de novedad y libre y franca."[21]

Hay otros textos útiles para demostrar la evolución del pensamiento artístico de Rubén Darío en esta primera etapa. Por estos años el poeta se ocupa, por lo menos en dos ocasiones, de la obra poética de su amigo el chileno Narciso Tondreau. Cuando en *La Época* (14 de enero de 1887) habla de *Penumbras,* se refiere a cómo la moda francesa va invadiendo la literatura española, lo cual "... ha hecho que la lengua castellana se convierta en una jerga incomprensible."[22] La tendencia de imitación se ha generalizado. En ella ve Darío un peligro. Recomienda, sin embargo, a los escritores que sigan a los franceses "... en cuanto al sujeto y lo que se relaciona con los vuelos de la fantasía", pero, al mismo tiempo, que hagan "...el traje de las ideas con el rico material del español idioma, adunando la brillantez del pensamiento con la hermosura de las palabras" (pág. 92). Pasaron dos años. El concepto de Darío parece ahora algo diferente aunque, en el fondo, permanece igual. Ya de vuelta en Centro América y ya publicado *Azul...*, escribe el extenso prólogo para el libro *Asonantes* de Tondreau, libro que nunca llegó a publicarse.[23] Otro examen de conciencia y declaración de principios. Darío evoca toda una serie de recuerdos literarios de Chile, más frescos en la memoria que cuando escribió su *Autobiografía;* alude a los escritores conservadores o académicos que se atenían a lo preestablecido y a los otros, más jóvenes, que adoptaban "a modernas ideas, moderno estilo" (pág. 286); y de Tondreau mismo dirá lo siguiente:

al explicar la famosa frase "mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París" incorporada a las "Palabras liminares" de *Prosas profanas,* diría Darío: "...En el fondo de mi espíritu, a pesar de mis vistas cosmopolitas, existe el inarrancable filón de la raza: mi pensar y mi sentir continúan un proceso histórico y tradicional; mas de la capital del arte y de la gracia, de la elegancia, de la claridad y del buen gusto, habría de tomar lo que atribuyese a embellecer y decorar mis eclosiones autóctonas" (págs. 188-189).

[21] "La literatura en Centro América", *Obras desconocidas de Rubén Darío...*, p. 208.

[22] "Apuntaciones literarias. *Penumbras* (Poesías de Narciso Tondreau)", *Ibidem,* p. 92.

[23] "El libro *Asonantes* de Narciso Tondreau", Ibidem, págs. 278-295. Citamos según esta reproducción del texto. También puede leerse en *Crónica literaria,* págs. 81-113.

> La originalidad de Tondreau consiste en la novedad de la imagen, en el dominio del adjetivo, en la pasión plástica y eufónica, en la aplicación del colorido y en la libre y franca manifestación de la idea, aristocratizando todos los vocablos.
>
> Luego, aplica al verso castellano ciertos refinamientos del verso francés. Hay en este idioma exquisiteces y secretos artísticos que introducidos por él al español, lengua armónica y rítmica por excelencia, forman una novedad bella, un conjunto de incrustaciones, de giros, de arabescos preciosos. Aquí lo exótico no salta a la vista; ambas lenguas tienen un mismo origen y florecen en un solo trance y por las mismas raíces. Sin ser decadente en algunas de sus creaciones, sin llegar a las orquestaciones poéticas de los neorománticos, se acerca algo a esa nueva y brillante escuela que un escritor de París ha llamado propiamente la escuela del cerebralismo. Busca la idea rara, la comparación bizarra, y escoge las joyas de la lengua, las más rítmicas que se vocalizan en el recinto adorable de las musas, y así hace de sus estrofas cuadros, bajorrelieves, y sobre todo pone el sagrado temblor de su armonía. (págs 289-290).

El texto que acabamos de citar, contemporáneo del "Fotograbado" de Palma, se explica por sí solo y viene a ser otra temprana declaración indirecta del nuevo credo artístico. En el mismo lugar Darío hace, por lo demás, un elogio entusiasta de los hermosos metros españoles;[24] destaca en Tondreau su originalidad e independencia de escuela (pág. 292); y escribe también esta defensa de sus propios procedimientos poéticos:

> Así, pues, los escritores en lengua española, que como Tondreau, tengan culto por el idioma propio, no cometen pecado alguno en seguir ese bello arte francés, para hacer más rica, más vibrante, más colorida la expresión del pensamiento. Yo, por mi parte, me huelgo del "galicismo mental" que encontró don Juan Valera en uno de mis pobres libros. . . . Busquemos, pues, ese procedimiento exquisto de los artistas de la palabra escrita, y que cada escritor muestre el pequeño mundo interior que lleva en su alma, con manera artística (pág. 291).

Copiamos aquí un párrafo de una carta de Darío a Tondreau, fechada en 1887: "...Es un arte exquisito el que usted ha empleado en esas estrofas. Ese arte, ese procedimiento que yo adoro, es visto con ojos turbios por los poetas de cierta especie, devotos de San Hermosilla, amigos de los ovillejos de circunstancias, y hacedores de alejandrinos a lo Mármol, de aquellos del invariable tamboreo. Mejor. Quien mire a Lillo como a un dios lírico, a Rodríguez Velasco como el *summum* de cuanto a poesía se refiere, a Valderrama como poeta, y a Matta como un simple versero, no podrá gustar de esos lindos versos de usted, y hallará mil defectos al vigoroso don Guillermo. Este, para mí, es el único de los 'viejos' que presintió un renacimiento, un arte nuevo." Raúl Silva Castro, *Rubén Darío a los veinte años*, págs. 82-83.

[24] Sobre los metros castellanos, superiores a los franceses, dice Darío: "En

La doctrina implícita en los textos que hemos citado revela hasta qué punto Darío había formulado, desde temprano, un programa poético. Era consciente de la necesidad de reforma pero solía exponer sus ideales en forma indirecta, descubriendo en Mendès y luego en Tondreau procedimientos estilísticos que él mismo iba a hacer triunfar plenamente en su anhelo de combatir lo anquilosado y lo mediocre que veía a su alrededor. Frente a la tradición clásica española, una actitud de selección y de pureza. Lo que censuraba eran las formas caducas, fosilizadas y convencionales que se mantenían tenazmente debido a los estrechos preceptos y prejuicios académicos. Respeta, pues, en la literatura del pasado la calidad, pero desea romper ruidosamente con lo rutinario. Exalta el arte y la libertad creadora; proclama ya la aristocracia del pensamiento engarzado en una nueva forma elegante; y cree que la renovación va a ser realizada por la cuidadosa adaptación de ciertos refinamientos franceses a la lengua española. Recordemos, una vez más, sus elogios de las cualidades del idioma castellano y sus francas reservas ante la indisciplinada imitación de los modelos franceses. Como hemos visto, aparecen ya en estos escritos alusiones frecuentes a otros rasgos modernistas, v. gr. la musicalidad, la plasticidad y la renovación léxica. Darío se sentía distinto a la mayoría de los escritores y se daba cuenta de que comenzaba un nuevo espíritu. Y así, en ese ambiente de optimismo y de confianza, aparece en Guatemala (1890) la segunda edición de *Azul...*, ahora enriquecida con nuevos versos y prosas.

Buenos Aires: la época de "Los Raros" y "Prosas profanas" [25]

Cuando Rubén Darío llegó a Buenos Aires en 1893 encontró un medio intelectual ya preparado. Por vez primera, estaba rodeado de espíritus afines, con las mismas inquietudes poéticas. Su acogida en la capital fue cordial y un núcleo coherente profesó inmediata adhesión a la causa renovadora. Estos años, no obstante, son de lucha y de polémica, porque el modernismo no se impuso sin la acendrada oposición de los tradicionalistas, provocando más de un escándalo como el del "blanco horror". También

castellano se ha procurado introducir por algunos poetas la medida de los hexámetros griegos y latinos... Nosotros no necesitamos de todo eso. ¡Ah, metros castellanos! El endecasílabo es digno de la lira griega" (p. 290). Comparar con lo que dice en el prólogo a *Cantos de vida y esperanza.*

[25] Sobre esta época del modernismo en la Argentina son útiles las páginas de Carlos Alberto Loprete, *La literatura modernista en la Argentina* (Buenos Aires, 1955), págs. 7-63, y también las investigaciones de Rafael Alberto Arrieta incorporadas a su *Introducción al modernismo literario* (Buenos Aires, 1955) ofrecen notables precisiones sobre la eclosión del movimiento en Buenos Aires.

es un Darío diferente. Cada vez más seguro de su propio talento, es un Darío que había realizado su sueño de visitar a París, donde vió el triunfo del simbolismo; un Darío que ahora se atreverá a habérselas con Clarín, con Groussac. Poco después llega Leopoldo Lugones, de Córdoba, y, de Bolivia, Jaimes Freyre.[26] Se completa el triunvirato. Se fundan revistas importantes y se logra bajo el genio del recién llegado la unificación definitiva de todo lo disperso. Y siempre Darío consagrará recuerdos cariñosos a Buenos Aires donde se libró la verdadera batalla del modernismo.

Darío dirá, desde luego, en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* que no le pareció ni oportuno ni fructuoso un manifiesto. Se disculpa por varias razones demasiado conocidas para detallarlas aquí.[27] No hay por qué tomarlo en serio y precisamente esas "Palabras liminares", como antes "Los colores del estandarte", vienen a ser claras exposiciones de los principios artísticos que le guiaron en su tarea de reformador. El momento era propicio: el modernismo tenía ya sus adversarios y el medio intelectual estaba caldeado. Con energía Darío sale a la palestra en defensa de su arte. El tono combativo, pues, caracteriza sus palabras sobre la nueva estética, que poco a poco va conquistando terreno e imponiéndose por el talento de sus adeptos. No debe sorprendernos tampoco que Darío, a falta de mejor designación, se apoye en los vocablos *modernismo* y *modernos* para referirse a los novedosos ideales expresivos que él había puesto en marcha desde la época anterior.[28]

[26] Unos años después Rubén Darío, en un artículo muy profético con respecto al desarrollo futuro del poeta cordobés, alude a su llegada y lectura de poemas en el Ateneo ("Un poeta socialista. Leopoldo Lugones", *El Tiempo,* 12 de mayo de 1896, en E. K. Mapes, *Escritos inéditos de Rubén Darío* [New York, 1938], pp. 102-108). De él escribe: "Es uno de los 'modernos', es uno de los Joven América. Él y Ricardo Jaimes Freyre son los dos más fuertes talentos de la juventud que sigue los pabellones nuevos en el continente. Mi pobre y glorioso hermano Julián del Casal hubiera amado mucho a este hermano menor que se levanta en la exuberancia de sus ardores valientes y masculinos, obsedido por una locura de idea. Sigue los nuevos pabellones por ser su temperamento de artista puro, su espíritu violento y vibrante, su vocación manifiesta e invencible para padecer bajo el poder de los Pilatos de la mediocridad... He dicho que es, ante todo, un revolucionario; y un revolucionario completamente consciente. El sabe por qué sigue los pabellones nuevos. Con Jaime Freyre y José A. Silva, es entre los 'modernos' de lengua española, de los primeros que han iniciado la innovación métrica a la manera de los 'modernos' ingleses, franceses, alemanes e italianos" (págs. 102-103).

[27] Cf. también *Historia de mis libros,* p. 186. Refiriéndose a Marinetti y el futurismo escribe Darío: "Lo único que yo encuentro inútil es el manifiesto. Si Marinetti con sus obras vehementes ha probado que tiene un admirable talento y que sabe llevar su misión de Belleza, no creo que su manifiesto haga más que animar a un buen número de imitadores a hacer 'futurismo' a ultranza, muchos, seguramente, como sucede siempre, sin tener el talento ni el verbo del iniciador..." *Letras* (París, sin fecha), p. 236.

[28] Hasta en una ocasión llega a emplear el verbo cuando, tratándose de Rafael Núñez en 1894, dice: "Si quisiese *modernizaría*". "De un libro de Páginas íntimas. Rafael Núñez, 1892", Mapes, *Escritos inéditos...*, p. 65.

Poco después de su llegada a Buenos Aires, Darío publica en *La Nación* (30 de enero de 1894) un artículo titulado "Pro domo mea", en el cual contesta a un palique de Clarín que había leído en *La Prensa*. Este escrito, importante por su actitud de combate, también pone de manifiesto ciertas significativas preocupaciones literarias del poeta que merecen destacarse. Afirma rotundamente Darío que él "... no tiene la obligación de cargar con todas las atrocidades *modernistas,* llamémoslas así, que han aparecido en América después de la publicación de su *Azul...*" y, a renglón seguido, que "...le revienten más que a Clarín todos los afrancesados cursis, los imitadores desgarbados, los coloretistas, etcétera."[29] Niega también la existencia de una escuela pero, ya orgulloso de una generación propiamente americana digna de medirse con la española, alude a un pequeño grupo selecto de escritores, desconocidos por supuesto en España, que merecerían los elogios de Clarín si los leyera. Darío aconseja al temido crítico que estudie a los buenos poetas hispanoamericanos sin condenarlos por un neologismo o un galicismo. Y finalmente escribirá: "Yo no soy jefe de escuela ni aconsejo a los jóvenes que me imiten; y el 'ejército de Jerjes' puede estar descuidado, que no he de ir a hacer prédicas de decadentismo ni a aplaudir extravagancias y dislocaciones literarias" (pág. 51). Estas palabras, además de indicar su indiferencia ante las escuelas literarias,[30] anticipan sus frecuentes e insistentes admoniciones a los poetas para que cultiven, por encima de todo, su propia personalidad.[31] Por lo demás, la poesía y el arte son oficios serios para Darío. Implican estudio, disciplina y preparación.[32] Según vimos, Darío se disculpa por

[29] *Ibidem*, p. 51.

[30] En su comentario a los *Bajo relieves* de Leopoldo Díaz escribe Darío al respecto: "...Y no olvide que las escuelas y cenáculos, si tienen razón de ser al comienzo de toda propaganda, se disuelven después, cuando la individualidad se impone. La única escuela que permanece siempre la misma, temible a la cual hay que hacer a la continua una persecusión de inquisidores, es la numerosísima escuela de la insensatez". *Ibidem*, p. 82.

[31] Por ejemplo, al aludir a Manuel Rodríguez, afirma Darío: "...Es éste un espíritu de excepción, de los pocos que forman la naciente y limitada aristocracia mental de América. Es un entendimiento serio y reflexivo, aislado de las bulliciosas tentativas de un arte de moda, como de las filas de momias que duermen entre sus bandelettes tradicionales. Desde su primer libro, la nobleza de su pensamiento y la distinción de su estilo le colocaron en un lugar aparte en nuestra literatura... Yo quisiera que todos los nuevos talentos de América cultivasen la propia personalidad con la firmeza y discreta galardía de este generoso trabajador..." *La caravana pasa*, p. 156. "...Todo ello está, por cierto lejos de la pirotécnica verbal, y de los descoyuntamientos de pianista que suelen tomarse como distintivos de una fuerza poética incontestable, y que se achaca al influjo de un modernismo —llamémosle así— *que no hizo bien sino a quienes se lo merecían*". *Cabezas*, Vol. XXII, *Obras completas* (Madrid, sin fecha), p. 46 (El subrayado es nuestro).

[32] De 1895 data el siguiente fragmento que interesa citar aquí: "Se vencerá

ciertas atrocidades modernistas y de la contaminación del arte en manos de los que carecen en absoluto de verdadero talento individual. Leamos ahora lo que dice de Rafael Núñez en otra crónica de *La Nación:*

> ... Es un sacerdote del arte, mas su manera no es artística, en el sentido moderno. Y más vale así, con su modo magistral, sereno, vigoroso; que si hubiese sido contaminado el 'maestro' con la plaga colorista y artística que hoy se despierta en toda la América española, donde sin comprender que lo primero es el sentido común y lo segundo el incesante estudio, muchos inexpertos que contemplan el triunfo de unos pocos vencedores, pretenden por el peligroso camino de la imitación, llegar a la posesión del arte más elevado, pasando sobre reglas y preceptos, y encasquetándose el gorro frigio, en regiones donde blancas musas imperiales los miran espantados destrozar las flores, manchar las estatuas de mármol, democratizar los alcázares en que reina la más encumbrada y augusta de las gerarquías.[33]

En estos años de lucha Darío mira a su alrededor y se encuentra con una enérgica juventud deseosa de expresarse con dignidad artística. En ese grupo de espíritus selectos ve un nuevo progreso y una prometedora madurez intelectual. Según dijimos, se enorgullece, pues, de la generación americana en que figuran escritores talentosos que superan a los mejores de España. ¿Por qué se verifica en tierras americanas el renacimiento poético? Desde luego, para Darío, porque España, amurallada y cerrada, se ha estancado dentro de su tradicionalismo. No se cansa de hablar del españolismo tan arraigado en la península que no permite entrar los aires de renovación:

> ... se dice que yo he contagiado a la juventud de América, que ya no puede pasar el alimento español. ... Hemos pecado, es cierto. ¿Pero quién ha tenido la culpa sino la madre España, la cual, una

¡oh jóvenes amigos, oh compañeros de América! Pero no os embarquéis en galeras de oro, al reino nuevo, sin preparar un buen bagaje y una buena coraza: no dejéis de llevar con vosotros a nuestra vieja nodriza la Gramática; y si veis más tarde, en el mar inmenso, una barca que flota, ya casi desvencijada y al irse a pique, que tenga por nombre *Azul*..., no echéis en olvido que un pobre antecesor vuestro trajo en ella las gallinas..." "Prefacio de *Gotas de absintio*" por Emilio Rodríguez M. [Santiago, 1895], en Saavedra Molina, "Poesías y prosas raras...", p. 156. Años más tarde escribía Darío: "Aun entre algunos que se habían apartado de las antiguas maneras, no se comprendía el valor del estudio y de la aplicación constante, y se creía que con el solo esfuerzo del talento podría llevarse a cabo la labor emprendida. Se proclamaba una estética individual, la expresión del concepto; más también era preciso la base del conocimiento del arte a que uno se consagraba, una indispensable erudición y el necesario don del buen gusto..." *Historia de mis libros,* págs. 186-187.

[33] Mapes, *Escritos inéditos*..., p. 65.

> vez roto el vínculo primitivo, se metió en su Escorial y olvidó cuidar la simiente moral, que aquí dejaba? Un puente de ideas habría habido de continente a continente; pero no se procuró más unión desde entonces, que la que podía sostener unas cuantas telarañas gramaticales tendidas desde la madrileña calle de Valverde...

y luego explica la actitud americana ante España y, por otra parte, su relación con el espíritu de otras naciones:

> La innegable decadencia española aumentó nuestro desvío, y el verdadero o aparente aire de protección mental y de desprecio que respecto al pensamiento de América manifestaran algunos escritores peninsulares, secó en absoluto nuestras simpatías y nos alejó tanto de la antigua madre patria, que la actual generación intelectual, los pensadores y artistas que hoy representan al alma americana, tienen más relación con cualquiera de las naciones de Europa, que con España. ... Y tuvimos que ser entonces políglotas y cosmopolitas y nos comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo.[34]

Sin embargo, Darío no es del todo pesimista con respecto a España y conviene advertirlo. Cree en la renovación de la cultura hispánica, lo cual permitirá a España recobrar su antigua fuerza intelectual al asomarse a lo que está pasando en las naciones que avanzan.[35]

Es bien sabido que Pablo Groussac enjuicia en dos ocasiones la obra de Rubén Darío, desde las columnas de su importante revista *La Biblioteca.* Primero, se ocupa con severidad de *Los raros* y, poco después, con más benevolencia, de *Prosas profanas.*[36] Darío, ya seguro de su papel, contesta el primer artículo con "Los colores del estandarte" *(La Nación,* 27 de nov. de 1896),[37] en que se habla de su propia obra y de la influencia que Groussac mismo ejerció en sus tentativas de renovación. Así, con gracia e ingenio, Darío le devuelve algunas de las más acerbas críticas que había hecho de *Los raros.* Admitida su decidida deuda literaria con Groussac, confiesa cómo el mismo escritor francés estuvo a punto de figurar en las "hagiografías literarias" de su libro. Con aseveraciones que anticipan lo que dirá mucho más tarde en la *Historia de mis libros,* Darío

[34] "María Guerrero" *(La Nación,* 12 de junio de 1897), *Ibidem,* p. 125.
[35] *Ibidem,* p. 126.
[36] Los dos textos, sumamente significativos y no lo bastante conocidos, pueden leerse íntegros en el número de homenaje a Darío de la revista *Nosotros,* X *(Núm. 82, febrero de 1916),* págs. 150-160.
[37] El texto de "Los colores del estandarte" ha sido reproducido en varios lugares. Nosotros citamos según Mapes, *Escritos inéditos...,* págs. 120-123.

puntualiza la génesis de *Azul*... y sus relaciones con el parnasismo. Su éxito —lo confiesa—se debe al sonado galicismo mental ya advertido por Valera.[38] Este artículo de Darío no sólo defiende su arte sino que también explica sus procedimientos literarios. Traza una semblanza personal, que puede compararse con la más conocida de sus "Palabras liminares", cuando afirma:

> En verdad, vivo de poesía. Mi ilusión tuvo una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte. No sirvo para otra cosa. Creo en Dios, me atrae el misterio; me abisman el ensueño y la muerte, he leído muchos filósofos y no sé una palabra de filosofía. Tengo, sí, un epicurismo a mi manera: gocen todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra, y hágase lo posible para seguir gozando en la otra vida. Lo cual quiere decir que lo veo todo en rosa. (pág. 121).

Habla de su "sed de novedad" y su "delirio de arte", todo lo cual lo llevó a leer con espíritu ecléctico a los franceses para absorber luego lo que de ellos le agradaba e imponer su propio sello individual en todas aquellas incitaciones. De ahí su originalidad *(Ibidem)*. Recuerda cómo en Europa había conocido personalmente a algunos de los llamados decadentes, los buenos y los extravagantes:

> ...Elegí los que me gustaron para el alambique. Vi que los inútiles caían; que los poetas, que los artistas de verdad, se levantaban y la sátira no prevalecía contra ellos... ¡Ah, jóvenes que os llamáis decadentes porque mimáis uno o dos gestos de algún poeta raro y exquisito, para ser decadente como los verdaderos decadentes de Franica, hay que saber mucho, que estudiar mucho, que volar mucho! (págs. 121-122).

y ahora con alusión específica a su obra misma explica:

[38] Merecen citarse algunas palabras suyas sobre lo francés: "...Mi adoración por Francia fue desde mis primeros pasos espirituales honda e inmensa. Mi sueño era escribir en lengua francesa. Y aun versos en ella que merecen perdón porque no se han vuelto a repetir... Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matíz, de sugestión que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento descubrirlo en el español, o aplicarlos. La sonoridad oratoria, los cobres castellanos, sus fogosidades, ¿por qué no podrían adquirir las notas intermedias, revestir las ideas indecisas en que el alma tiende a manifestarse con mayor frecuencia?.. Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano, del cual saldrá según José María de Heredia, el renacimiento mental de España. Advierto que como en todo esto hay sinceridad y verdad, mi modestia queda intacta. (p. 121)".

> ...No son *raros* todos los decadentes ni son decadentes todos los *raros*. Leconte de Lisle está en mi galería sin ser decadente a causa de su aislamiento y de su augusta aristocracia... No son los *raros* presentados como modelos; primero porque lo *raro* es lo contrario de lo normal, y después, porque los cánones del arte moderno no nos señalan más derrotero que el amor absoluto a la belleza —clara, simbólica o arcana— y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad. Sé tú mismo; esa es la regla. Si soy verleniano no puedo ser moreísta, o mallarmista, pues son maneras distintas. (págs. 122-123).[39]

Aunque lo niega Darío, el segundo manifiesto del período es el pequeño prólogo a *Prosas profanas,* a cuyo texto no tenemos que referirnos por ser tan conocido. Sin embargo, quisiéramos recalcar una vez más la constante insistencia sobre el culto de la individualidad como elemento esencial de toda creación duradera. Menosprecio de escuela y supremacía del talento personal. Vemos, pues, en esa voluntad de estilo el rasgo más característico del modernismo. Eso, sí, ha perdurado en la literatura posterior. Lo que ha muerto indefectiblemente fue lo que tenía que morir: el parnasismo exterior y decorativo, pronto superado el momento de entusiasmo inicial.

Un recorrido detenido de las prosas críticas de Darío en esta época, algunas de las cuales hemos visto ya, muestran en comparación con las anteriores una nueva actitud de confianza y de afirmación. Hasta de desafío. El movimiento se ha consolidado; tiene sus enemigos; y el tono de lucha en sí mismo implica que ya se tomaba en serio el nuevo arte. Darío sabe que América es donde va a llevarse a cabo la anhelada renovación; España se ha retrasado; pero la juventud americana, nutrida de ideales cosmopolitas, se adelanta. Por lo demás, Darío continuamente combate la indiferencia del medio que le rodea y la mediocridad general.[40] Él, como todos los modernistas, quería distinguirse, elevarse sobre la mayoría y

[39] En su comentario "Influencia del sentido de la belleza", a propósito de las apreciaciones injustas del escritor inglés Richard Le Gallienne, Darío hace una defensa de los llamados decadentes. *Páginas de arte,* Vol. IV, *Obras completas* (Madrid, sin fecha), págs. 39-47. Conviene citar aquí en parte el breve prólogo a la segunda y difinitiva edición de *Los Raros* (Barcelona, 1905): "Hay en estas páginas mucho entusiasmo, admiración sincera, mucha lectura y no poco buena intención. En la evolución natural de mi pensamiento, el fondo ha quedado siempre el mismo. Confesaré, no obstante, que me he acercado a algunos de mis ídolos de antaño y he reconocido más de un engaño de mi manera de percibir. Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las gerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza. Pero, una razón autumnal ha sucedido a las explosiones de la primavera" (págs. V-VI).

[40] Nos parece pertinente la transcripción de un fragmento de su artículo sobre Almafuerte (*La Nación,* 3 de mayo de 1895): "...En resumen: juzgo que

encarnar gustos minoritarios. No debe extrañarnos que haya proclamado con más firmeza que antes su consagración al ideal de un arte puro, la devoción al oficio literario y el amor a la poesía. Éste es, además, uno de los temas más frecuentes de sus cuentos desde temprano, el del poeta en un mundo hostil y desdeñoso.[41] Muestra impaciencia ante la inmovilidad y concreta su odio ante los clisés tanto mentales como verbales. En fin, el programa teórico ha sido unificado y fortalecido. En él aparecen ya todos los ideales modernistas claramente definidos. Por último, en Buenos Aires, en medio del asombro de los tradicionalistas y del entusiasmo de los jóvenes, Rubén Darío llega a pubicar sus dos obras "de escuela".

Europa y la época de "Cantos de vida y esperanza"

En los escritos que corresponden a la época europea de Darío desaparece el tono agresivo y polémico que caracteriza los de Buenos Aires. Es natural por haberse asegurado el triunfo del movimiento. A raíz de la guerra del 98, pues, Rubén Darío fue enviado a España como corresponsal de *La Nación,* encargado de comentar la situación de la madre patria. Tales observaciones, de muy varia índole, las recogió luego en el libro *España contemporánea* (1901). En esta obra y otras más o menos del mismo período la escena española y sobre todo su literatura ocupan un primer plano en sus prosas. El panorama intelectual que encontró el poeta fue desolador, excepción hecha de Cataluña cuyo espíritu de modernidad y de progreso no deja de encomiar con frecuencia a través de esas

es digna de los que observan cultamente la evolución intelectual de nuestra América, la personalidad sincera y vigorosa de *Almafuerte,* su vuelo sobre la general mediocridad; la manifestación de su pensamiento libre y propia; tanto más, en este tiempo en que nuestra producción, con casos excepcionalísimos en contrario, se reduce a pastosas banalidades que chorrean el aguachirle de la tradición castiza; o esponjados y chillantes globos oratorios; o ridículas eyaculaciones líricas de efebos poseídos de una incontenible brama de estilo; en este tiempo en que repórteres indoctos discuten ideales estéticos y cretinos mascametáforas hacen la higa ante el altar del Arte, en que el ignorante llama decadente a todo lo que no entiende, y el bachiller ornitocéfalo da vuelta a su rabiosa ruleta verbal; en este tiempo, en fin, en que todo el mundo se cree con derecho a tener una opinión; en que de todo se habla ignorándose todo; en que se confunde en una misma línea y en la más abominable promiscuidad el esfuerzo del intelectual con el cómodo diletantismo de los sportmen de las letras y la palabra de los maestros con la algarabía de los colegiales; en que lo mismo pasa el caudal ganado pacientemente por el estudioso, que la moneda prestada por la erudición insolvente en el almacén de pedantería de los diccionarios enciclopédicos,..." Mapes, *Escritos inéditos,* p. 78.

[41] Raimundo Lida, "Estudio preliminar", *Cuentos completos de Rubén Darío* (México, 1950), págs. XXIV y ss. Nos permitimos citar también las siguientes acertadas palabras del mismo distinguido crítico argentino: "...Ya se alza ante nosotros la figura cabal del poeta que ha decidido —no por asombrar ni enfadar

páginas. Aunque la simpatía de Darío es bien manifiesta en sus crónicas, el cuadro de la cultura española es triste. Vuelve a lamentar el arraigado españolismo que tanto mal había hecho y deplora el decaimiento general de las letras españolas. La poca esperanza que hay de una renovación la hace derivar de los aportes americanos:

> ...En lo intelectual, he dicho ya que las figuras que antes se imponían están decaídas, o a punto de desaparecer; y en la generación que se levanta, fuera de un soplo que se siente venir de fuera y que entra por la ventana que se han atrevido a abrir en el castillo feudal unos pocos valerosos, no hay sino literatura de mesa de café, la mordida al compañero, el anhelo de la peseta del teatro por horas, o de la colaboración en tales o cuales hojas que pagan regularmente; una producción enclenque y falsa, desconocimiento del progreso mental del mundo, iconoclasticismo infundado o ingenuidad increíble, subsistente fe en viejos y deshechos fetiches. Gracias a que escritores señaladísimos hacen lo que pueden para transfundir una sangre nueva, exponiéndose al fracaso, gracias a eso puede tenerse algunas esperanzas en un próximo cambio favorable. Mal o bien, por obra de nuestro cosmopolitismo, y, digámoslo, por la audacia de los que hemos perseverado, se ha logrado en el pensamiento de América una transformación que ha producido, entre mucha broza, verdaderos oros finos, y la senda está abierta...[42]

El centro de la nueva literatura —sigue diciendo Darío— era Buenos Aires, metrópoli abierta a todas las literaturas y no a la francesa exclusivamente, donde los jóvenes tenían la necesidad de ser poliglotas y cosmopolitas (pág. 130). Sin embargo, los poetas valiosos de América son desconocidos en España, cuyos literatos, salvo notables excepciones como Valera y Castelar, persisten en ignorarlos. De estos años también data la polémica con Unamuno quien afirmó el excesivo parisianismo de la literatura de Buenos Aires, una polémica que no sólo interesa por la actitud de cada uno sino también por haber abierto camino para las relaciones más cordiales entre los dos escritores.[43] Además a *España contemporánea* Darío incorpora una crónica, fechada a fines de 1899, titulada "El modernismo". Este escrito arranca de unos ataques a los modernistas, decadentes

al burgués, sino por lealtad al pripio anhelo de perfección— vivificar el español, o su español, con cuantos fermentos le brinden las literaturas extranjeras, sin respetar aduanas de palabras, de ideas ni de gustos". (p. XXXIV).

[42] *España contemporánea* (París, sin fecha), págs. 25-26. Todas las citas reproducidas corresponden a esta edición de Garnier Hermanos.

[43] La correspondencia entre Unamuno y Darío ha sido recogida por Alberto Ghiraldo en *El Archivo de Rubén Darío*, ya citado, y también en *Epistolario I*, Vol. XIII, *Obras completas* (Madrid, sin fecha). Del último libro copiamos lo siguiente de una carta de Darío fechada el 21 de mayo de 1899: "Por otra parte,

y estetas publicados en la prensa madrileña, ataques no justificados según el poeta porque "... ni el carácter, ni la manera de vivir, ni el ambiente, ayudan a la consagración de un ideal artístico" (pág. 316). No existe, pues, en España tal modernismo por la falta de voluntad y de entusiasmo en el medio del país. De nuevo el blanco es el españolismo y ahora por primera vez Darío menciona la anarquía como base de la nueva estética, escribiendo: "... Esto impide la influencia de todo soplo cosmopolita, como asimismo la expansión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista" (pág. 311). Explica la eclosión del movimiento modernista en América, antes que en España, por las siguientes razones:

> ...por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocracia. Gran orgullo tengo aquí de poder mostrar libros como los de Lugones o Jaimes Freyre, entre los poetas, ...Y digo: esto no será modernismo, pero es *verdad*, es realidad de una vida nueva, certificación de la viva fuerza de un continente. ...(pág. 314).

No se trata de escuelas ni de fórmulas —dice Darío— sino de verdaderos artistas y escritores de talento. El arte moderno no es improvisación e insiste de nuevo en la seriedad de sus propósitos artísticos: "... Hoy no se hace modernismo —ni se ha hecho nunca— con simples juegos de pala-

no sabe usted lo que yo he combatido el parisianismo de importación que he tenido la mala suerte de causar en buena parte de la juventud de América; y en el prólogo de mis *Prosas profanas* he dicho bien claro que no puede tomarse como modelo y guía lo que en mí es producto de mi individualidad y de mi educación literarias..." (p. 28).

Puede leerse en *Semblanzas*, Vol. XV, *Obras completas* (Madrid, sin fecha) el estudio de Darío titulado "Unamuno, poeta", págs. 25-33. De él transcribimos dos fragmentos pertinentes: "...No es, desde luego, un virtuoso, y esto casi me le hace más simpático mentalmente, dado que, tanto en España como en América, es incontable, desde hace algún tiempo a esta parte, la legión de pianistas. El no da tampoco superior importancia a la forma. El quiere que se rompa la nuez y vaya uno a lo que nutre" (p. 28); y luego dice Darío: "Esto no es renegar de mis viejas admiraciones ni cambiar el rumbo de mi personal estética. Tengo, gracias a Dios, una facultad que nunca he encontrado en tantos sagitarios que han tomado mi obra por blanco: es la de comprender todas las tendencias y gustar de todas las maneras. Todas las formas de la belleza me interesan, y no sé por qué razón habría de desdeñar la orquídea por el girasol o el girasol por la orquídea..." págs. 32-33).

bras y ritmos. Hoy los ritmos nuevos implican nuevas melodías que cantan en lo íntimo de cada poeta la palabra del mágico Leonardo: *Cosa bella mortal passa, es non d'arte.* Por más que digan los juguetones ligeros a los niños envejecidos y amargos, fracasa solamente el que no entra con pie firme en la jaula de ese divino león, el Arte"... (págs. 315--316).[44]

Ni en crónicas y comentarios posteriores puede desvincularse el tema de España de las opiniones literarias de Darío. Lo que importa señalar, sin embargo, es su cambio de actitud. En *Tierras solares* (1904), por ejemplo, su impresión del medio intelectual español es bien distinta: habla de "un estremecimiento de vida", "una fragancia de juventud", "una próxima era de victorias", etcétera.[45] En fin, España despierta y promete renacer por los aires de afuera que van entrando en la península. Aquí también prodiga alabanzas del Juan Ramón Jiménez de *Arias tristes,* y, fiel a su propio credo estético, encuentra en el poeta andaluz la individualidad del canto: "...Como todo joven poeta de fines del siglo XIX, ha puesto el oído atento a la siringa francesa de Verlaine. Mas, lejos del desdoro de la imitación y ajeno a la indigencia del calco, ha aprendido a ser él mismo —être soi même— y dice su alma en versos sencillos como lirios y musicales como aguas de fuente...".[46] Cuando Gómez Carrillo le preguntó sobre el estado actual de la poesía española, Darío contestó con una nota "Nuevos poetas de España", recogida luego en *Opiniones* (1906), en que reafirma su fe en la nueva generación española y caracteriza acertadamente la obra poética de los Machado y Pérez de Ayala, entre otros escritores. Quisiéramos transcribir las siguientes afirmaciones, en las cuales Darío rehuye la palabra *modernismo,* cada vez menos frecuente ahora en sus prosas, y revela su optimismo para un futuro prometedor:

> Lo que sí se advierte en el primer momento es que la manera de pensar y de escribir ha cambiado. La liberación de la intelectualidad es un hecho, y más que la europeización, la universalización

[44] Siempre Darío combatió, como hemos visto repetidamente, la farsa y la imitación insincera. Al comentar la obra del poeta costarricense Aquileo J. Echeverría esta actitud se patentiza, cuando escribe: "...en los cuentos y descripciones criollas, aun en los que casi se dirían trabajos de *folk-lorista,* me perfuma y melifica el humor, me brinda el impagable regalo de la risa, de la honradez literaria, después de soportar tanta imitación desatentada, tanto pseudo modernismo, tanta farsa intelectual como los que han invadido la literatura española e hispanoamericana al amparo de la libertad del Arte y de la sinceridad y noble entusiasmo de los iniciadores". *Todo al vuelo,* Vol. XVIII, *Obras completas* (Madrid, sin fecha), p. 91.

[45] *Tierras solares,* Vol. III, *Obras completas* (Madrid, 1917), págs. 12-13.

[46] *Ibidem,* p. 74.

> del alma española. En mi *España contemporánea* he hablado del movimiento mental que por la influencia del simbolismo francés transformó las letras hispanoamericanas. Ese movimiento, aunque tardío, llegó a España, y dio nueva vida a las letras españolas. Se acabaron el encantamiento, la sujección a la ley de lo antiguo académico, la vitola, el patrón que antaño uniformaba la expresión literaria. Concluyó el hacer versos de determinada manera, a lo Fray Luis de León, a lo Zorrilla, o a lo Campoamor, a lo Núñez de Arce, o a lo Bécquer. El individualismo, la libre manifestación de las ideas, el vuelo poético sin trabas, se impusieron. Y eso trajo una floración nueva y desconocida. Y el nivel de los espíritus subió. Hasta hace pocos años, apartando al gran Zorrilla, los poetas castellanos estaban en segundo o tercer término entre los de Europa. Ahora, entre los poetas jóvenes de España, los hay que pueden parangonarse con los de cualquier Parnaso del mundo. La calidad es ya otra, gracias a la cultura importada, a la puerta abierta en las viejas murallas feudales...[47]

Como puede advertirse a través de los textos citados de esta época, apenas se preocupa Darío por una defensa de sus propios principios estéticos. La obra misma fue un elocuente testimonio y no había ninguna necesidad, ya logrado el triunfo del modernismo. Cuando enjuicia las letras españolas, se nota en seguida un fondo de orgullo natural, un orgullo a la vez personal y americano. En vez de referirse directamente a sus procedimientos artísticos, el comentario literario tiende a ser más general cada vez que se ocupa del arte nuevo, de cuyo cosmopolitismo se ha beneficiado indudablemente la literatura peninsular. En las palabras "Al lector" que encabezan sus *Cantos de vida y esperanza,* sin embargo, Darío vuelve al autoanálisis y siente la necesidad de explicarse ante el público lector. Más significativa aún, en este sentido, es la composición inicial del libro, una confesión integral e historia personal de su vida y pasado literario. Este poema, escrito bajo el signo de la sinceridad, da la tónica a la colección y explica con toda honradez la esencia de su arte desde el esteticismo de épocas anteriores hasta la poesía hondamente reflexiva y humana que predomina, al lado de lo social y lo hispánico, en *Cantos.* Si bien el tono serio y preocupado de este poemario, el mejor de cuantos escribió Darío, se diferencia notablemente del de *Prosas profanas,* libro de escuela, el poeta no niega nunca su pasado proclamado otra vez que su respeto "por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte es el mismo". Un tema ciertamente del poema introductorio es la preeminencia del Arte y la belleza. No creemos que haya cambio fundamental en la actitud de Darío,

[47] *Opiniones,* Vol. X, *Obras completas* Madrid, 1918), págs. 201-202.

sino un nuevo y más insistente acento en temas menos atendidos por el poeta en etapas anteriores. Es decir, lo que llamó la atención fue el esteticismo sin que la crítica se haya detenido lo bastante en la seriedad de sus preocupaciones vitales. En el corto prólogo a *Cantos* el modernismo se define una vez más como "el movimiento de libertad" que el poeta había iniciado y cuyo triunfo ha sido logrado tanto en América como en España. Vuelve a aludir a su condición aristocrática y elegante; admite que no es poeta para muchedumbres; pero luego califica esta posición minoritaria diciendo "pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas". Reafirma su individualidad esencial y voluntad de estilo, leit motif de tantas aseveraciones del poeta. No recomienda la imitación de lo que es en él personal y producto de su propia educación literaria. Recordemos que ya no es el joven apasionado quien escribe este libro: la obra encierra, según Darío, "las esencias y savias de mi otoño".[48]

Un prólogo final

El canto errante (1907) lleva como prólogo unas palabras tituladas "Dilucidaciones" dirigidas "A los nuevos poetas de las Españas". De todas las prosas críticas y teóricas de Darío, ésta se destaca por su valor de síntesis y reafirmación reflexiva de ciertas constantes en su credo estético. Es, pues, una breve autobiografía literaria, una declaración de principios y un significativo resumen de los móviles de su arte. Aquí Darío subraya con insistencia varios tópicos que ya ha tratado en otros lugares, tópicos que consideramos nosotros consustanciales con el modernismo (individualidad, voluntad de estilo y de distinción, libertad, etcétera).

Proclama, desde un principio, su fe en la poesía; aplaude "lo sincero, lo consciente, y lo apasionado"; y cree que la poesía está destinada a modificarse continuamente en busca de la verdadera expresión. Siempre habrá un sector de los que no comprenden, pero afortunadamente una *élite* intelectual conservará "una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo". Darío repite que nunca se ha propuesto reglas; que no ha deseado convertirse en modelo para los otros poetas; y señala cómo ha combatido la retórica inmovilizada "en nombre de la amplitud de la cultura y de la libertad". Dándose cuenta de que algunos vieron en él un excesivo culto de la forma dice que no se trata de formas sino de ideas: "El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad". Antes, en "Pro domo mea", había aludido

[48] *Historia de mis libros,* p. 203.

a lo de sus versos del "Pórtico" y el famoso juicio del siempre admirado Menéndez y Pelayo. Ahora agrega: "No gusto de *moldes* nuevos ni viejos... Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música —música de las ideas, música del verbo". Sigue desarrollando la cuestión formal:

> Jamás he manifestado el culto exclusivo de la palabra por la palabra... la palabra nace juntamente con la idea, o coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra... La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; más lo contiene todo por la virtud demiúrgica. Los que la usan mal serán los culpables si no saben manejar estos peligrosos y delicados medios. Y el arte de la ordenación de las palabras no deberá estar sujeto a imposición de yugos, puesto que acaba de nacer la verdad que dice: el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos.

Afirma Darío que no es iconoclasta. No ha querido destruir sino construir y, al terminar esta síntesis de su arte, escribe con manifiesta sinceridad: "...El don de arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación. Hay una música ideal como hay una música verbal. No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia".

El poeta que habla aquí es el que ha sufrido y ha meditado conscientemente sobre la vida y el arte que practica. Desaparece en esas palabras todo concepto de poesía exterior y se oye la voz de la intimidad de Darío. Cuando se escriba el estudio definitivo sobre la estética del poeta, estas opiniones dirigidas a los nuevos poetas ocuparán un lugar señero en tal exégesis. Mientras tanto, estimamos en esa confesión la sinceridad, el tono meditativo y el valor de síntesis.[49]

[49] Aunque la *Historia de mis libros* pertenece a la época final del poéta, hemos preferido cerrar nuestro recorrido con el importante prólogo a *El canto errante*. A lo largo de nuestro trabajo hemos citado oportunamente estos tres artículos publicados por primera vez en *La Nación* (1913). Además de ser una exégesis de gran parte del contenido de sus tres libros más conocidos, ellos constituyen valiosa síntesis de las técnicas, propósitos y génesis de estas obras. Menos rica en datos que nos interesan aquí es la *Autobiografía* de Rubén Darío publicada en Barcelona (1915).

Resumen

En la presentación de los materiales textuales de Rubén Darío optamos por un orden cronológico para demostrar una progresiva evolución en su pensamiento sobre la literatura modernista que él encarnaba, no sólo por su genio de escritor sino también por su capacidad para unificar todo lo disperso en un programa positivo. Primero, una etapa de indecisión y experimentación, luego de lucha y defensa, y finalmente de triunfo definitivo. En suma, una rápida afirmación de su personalidad y talento, desde la época chilena hasta los últimos años de su vida, casi todos ellos pasados en España y Francia. Aunque los libros de Darío anteriores a 1888 apenas revelan al escritor innovador, sus prosas periodísticas y de comentario literario indican con qué conciencia se iba proponiendo un programa estético que en el corto espacio de una década, poco más o menos, revolucionaría el estilo del verso y de la prosa en lengua española.

En su tentativa de reforma, Darío no se rebela en contra de lo valioso de su pasado hispánico. Combate, sí, con porfía, lo rutinario y lo inmóvil, el patrón establecido y el remedo inveterado de los moldes y formas tradicionales. El modernismo representa, sin duda, en este respecto la liberación de dogmatismos literarios y preceptivas académicas. Todo eso fue necesario. Por lo tanto, el modernismo vino a ser con los años la acentuación de individualidades. Y Darío deseaba que lo fuera así pero no a despecho de un buen gusto en todo. Insiste repetidamente en la absoluta necesidad de que los poetas cultivaran ante todo su propia personalidad. Por otra parte, si bien constantemente recomienda a los jóvenes que encuentren su propia ruta poética y muestra un aparente desdén por las llamadas escuelas literarias, al mismo tiempo no deja de enorgullecerse por ser guía y centro de una verdadera generación americana, superior a la española y unida en sus anhelos de renovación y libertad artística. Frente a los que sólo ven en el modernismo la exquisita frivolidad y el preciosismo lingüístico de *Prosas profanas* y poemas parecidos que no fueron recogidos en este libro, puede reafirmarse, al lado de las raíces hispánicas de su obra, la seriedad de los propósitos literarios de Darío. La poesía, para él, es arte, arte que implica necesariamente estudio, preparación, disciplina y amplitud de visión cultural. Rechazada la improvisación romántica, desde luego, no bastaba el talento indisciplinado. Los años de la plenitud modernista, por lo demás, culminan en un nuevo renacimiento cuando América, como la España del siglo XVI, se abre para sintonizarse con todo lo nuevo y lo cosmopolita de la literatura universal. Las letras no podían menos de beneficiarse de este supremo y consciente eclecticismo. Del parnasismo y del sim-

bolismo franceses los modernistas asimilaron lecciones saludables, pero no todo fue pura imitación. Darío por su indiscutible talento supo igualar y, en muchos casos, superar a los modelos que había estudiado. Precisamente en esta parodia de lo francés por poetas de segunda categoría veía él uno de los grandes y más serios peligros para la nueva literatura. Junto con la voluntad de estilo y el deseo de distinción en todo, Darío considera el modernismo como la consagración a un ideal de arte y la expresión digna de una nueva mentalidad universal.

Queda fuera de nuestro propósito actual resumir una vez más los tópicos y técnicas más característicos del modernismo, casi todos ellos aludidos por Darío en las prosas citadas. Sin embargo, al concluir estas notas, opinamos que una definición del movimiento no debiera limitarse solamente al esteticismo, culto formalista y posición minoritaria de muchos creadores sino extenderse para incluir a otros, no menos modernistas, que cultivaron con arte una temática más seria, más humana y, si se quiere, más americanista. No se trata, pues, de temas sino del modo de configurarlos.

ALLEN W. PHILLIPS
Universidad de Chicago

En busca de Silva

José Asunción Silva, tanto el hombre como el poeta, ha sido el objeto de mucha crítica; ya existe una bibliografía silviana bastante amplia.[1] Mas el caso del poeta colombiano, muerto antes de la madurez, de tanta promesa que tal vez habría llegado a fruición, no está agotado todavía, a pesar de las observaciones justas y perspicaces que se han hecho a propósito de su obra. A pesar de los estudios ya hechos, que no pretenden ser completos y que señalan con buen juicio crítico muchos puntos esenciales, nos parece que la crítica no se ha fijado bastante en la poesía de Silva *qua* poesía, en su léxico, en sus formas sintácticas, en la evolución de su sensibilidad manifestada en el lenguaje poético. El poeta colombiano, como todo artista, se revela más íntima y completamente en el estilo, y es allí donde hay que buscarle. A base de una especie de correlación entre el sentimiento y la palabra que le da forma, el ensayo que sigue es un esfuerzo por comprender a Silva como una sensibilidad única, quien, a la vez, comparte con sus contemporáneos un fondo de ideas. Este estudio toma como su punto de partida la expresión concreta, y considera esta expresión una cosa orgánica y vital, que se dilata y se contrae según el pulso emocional del poeta.

Vamos a fijarnos, sobre todo, en las formas verbales que emplea el poeta, y en su uso simbólico de la sombra, como indicaciones precisas de su percepción del mundo, y vamos a ver cómo esta percepción, hecha concreta en el lenguaje poético, hace de él un pos-romántico y modernista.

La poesía de José Asunción Silva emerge de las sombras y a ellas vuelve. En busca de la luz y de la claridad, sus poemas surgen de esas brumas

[1] Para una bibliografía completa hasta 1942, véase la edición de García-Prada, *Prosas y versos de Silva,* (México: Editorial Cultura, 1942).

omnipresentes, se iluminan unos momentos a la luz de la luna, y con la mengua de esta luz pálida reflejada, van desapareciendo. Como los sueños de medianoche que se desvanecen en seguida, sus poemas brotan de la oscuridad, se dan a la luz unos momentos, y vuelven en fin a la sombra, como si fueran atraídos por una fuerza inexorable. "Se fueron acercando en lentas procesiones",[2] dice Silva de sus sueños, y después de un solo momento de vigencia, de vida luminosa, "fueron deshaciéndose y hundiéndose en la sombra". He aquí el sentimiento silviano del universo: el mundo es dinámico, todo está en proceso de hacerse y de deshacerse, nada perdura en una forma fija. La ley de las cosas y del hombre es el cambio, la evolución.

Augusto Cortina Aravena tiene razón cuando señala la antítesis como el carácter fundamental de la poesía de Silva,[3] una antítesis que se basa en este sentido dinámico del mundo y que luego se convierte en una obsesión metafísica. Pero más bien que la "antítesis", que sugiere un abismo infranqueable entre dos polos opuestos, nosotros diríamos que este carácter fundamental consiste en un hondo sentido del doble filo de toda la experiencia humana y de todos los fenómenos del mundo. Es decir, las cosas, los hombres, las sensaciones —en una palabra, TODO— están en proceso de deshacerse. Es el sentimiento agudo de la inminencia de la muerte, pero una muerte que se identifica con el proceso de la vida, una muerte que rodea la vida, como la sombra rodea la creación poética de Silva.

Parece que todo se mueve imperceptible pero inexorablemente, a lo largo de una especie de *continuum,* hacia la disolución, hacia el no-ser, hacia la muerte. Aquí no podemos menos que pensar en las teorías de la evolución que estaban en boga en la segunda mitad del siglo diecinueve, y que eran, tal vez, una causa inmediata del segundo romanticismo finisecular que llamamos el simbolismo y el modernismo. Silva se interesaba mucho en estas teorías, como en toda la vida intelectual de su tiempo, y ellas dejaron una huella perdurable en su sentimiento del mundo. Estas ideas cosmológicas que proponían la evolución como la ley del universo despertaron en él la imaginación viva del poeta.

> The immense spectacle of human knowledge, of modern science, of sepeculative thought, burst upon him, and for him as for how many, Herbert Spencer's *First Principles* was like the draught of Lucretius. As they overpassed

[2] "Midnight Dreams", *Poesías completas,* (Madrid: Aguilar, 1951), pág. 88. De aquí en adelante, los versos citados de Silva aparecerán en el texto seguidos por el título del poema y la página en que se encuentran en esta edición de Aguilar.

[3] *Humanidades,* X, págs. 439-451.

> the flaming ramparts of the world, as they watched the atoms dropping through the void and saw the stars whirling through infinitude, as they felt the enormous cosmical process knit up into worlds and dissolve again through recurrent eternities, the burning concepts scorched the brain.[4]

Como Lucrecio, poeta de ideas físico-biológicas, Silva poetiza un cosmos dinámico; pero Silva se diferencia del poeta latino en el hecho de que encuentra en el mundo objetivo, en los procesos cósmicos, un reflejo de sus procesos interiores. Es siempre el poeta lírico que se ocupa de su estado de ánimo. Como dice Alfredo Roggiano en su excelente estudio sobre Silva: "El poeta se crea en las cosas... Se transmigra constantemente a las cosas para hallar allí asidero a las formas superiores de su espíritu..."[5]

> Como Naturaleza,
> Cuna y sepulcro eterno de las cosas,
> El alma humana tiene ocultas fuerzas,
> Silencios, luces, músicas y sombras...
>
> ("Resurrecciones", pág. 78)

Los procesos del alma humana corresponden a los de la naturaleza; las mismas leyes rigen la existencia del mundo y la vida del hombre. En los versos de Silva citados arriba, hay que notar sobre todo el último verso: "Silencios, luces, músicas y sombras", un verso sumamente silviano por la mención y la disposición de sus elementos. Los cuatro nombres arreglados así son la clave de todo su arte, de todo su sentimiento. "Silencios" y "sombras" marcan los límites del verso, son la primera palabra y la última, son una especie de molde en que el poeta ha vertido las luces y las músicas (los elementos básicos de su poesía). Pero son luces que se disolverán en la sombra, músicas que recaerán al silencio. Los símbolos del no-ser, del no-creado —las sombras, los silencios— están allí como una indicación del destino ineludible de la muerte, pero un destino que es inminente aun en los momentos de vigencia, en la luz y en la música mismas. Aquí la vida y la muerte no están vistas como dos cosas distintas y mutuamente excluyentes; al contrario, son dos partes de la misma cosa, son dos puntos sucesivos en el *continuum* de la existencia, el *continuum* a lo largo del cual todas las cosas, todos los hombres, con sus sentimientos, sus ideas, sus aspiraciones y creaciones, se mueven hacia la nada, hacia la muerte.

[4] Georgiana Goddard King, *A Citizen of the Twilight*, (New York: Longmans Green and Company, 1921), p. 9.

[5] José Asunción Silva, *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid, Núm. 9, mayo-junio, 1949), págs. 605, 603.

Sobre una eterna esencia
Pasos inestables de caducas formas
Y senos ignorados
Do la vida y la muerte se eslabonan.
("Resurrecciones")

Silva ve este *continuum* de la vida y la muerte como una cadena cuyos eslabones son, en efecto, los momentos sucesivos de la existencia. Ve su propia alma como un proceso de "pasos inestables" que se forman y se deshacen sobre la "eterna esencia" de la mutabilidad, del dinamismo total, que rige el universo y el alma del hombre.

Podemos decir que la orientación total de Silva se cimenta en este principio del dinamismo cósmico, del cual la historia sentimental humana forma parte, y veremos en seguida cómo esta orientación encuentra su expresión en el verbo silviano. El gerundio y el imperfecto, sobre todo, llegan a ser las formas verbales predilectas de Silva, y las emplea con muchísima frecuencia, sobre todo cuando quiere crear un efecto del proceso de devenir de una cosa. Estas formas verbales, o formas cuyo efecto es parecido, se combinan con el símbolo de la sombra y la bruma, para crear una poesía que expresa, así en su forma como en su contenido, el sentimiento agudo del paso del tiempo y el movimiento en el tiempo de cada cosa hacia la muerte.[6]

Silva dice de sus sueños a medianoche: "Se fueron acercando en lentas procesiones". El poeta los percibe en su lento acercamiento hacia él, y, luego, en su alejamiento; los recuerda y los evoca en movimiento:

Los sueños se acercaron y me vieron dormido,
Se fueron alejando, sin hacerme ruido
Y sin pisar los hilos sedosos de la alfombra
Y se fueron deshaciéndose y hundiéndose en
la sombra! ("Midnight Dreams", pág. 78)

En estos versos, que no podrían ser sino de Silva, se identifican la forma y el contenido. Los gerundios en su forma misma nos comunican el dinamismo de los sueños, y los verbos encierran en su significación —"desha-

[6] Nos parece interesante que la poesía de descomposición de Neruda encuentre los mismos medios expresivos que esta poesía dinámica de Silva. Versos como "El río que durando se destruye" de Neruda y "Fueron deshaciéndose y hundiéndose en la sombra" de Silva emplean el mismo medio expresivo del gerundio. Del verso de Neruda, Amado Alonso ha dicho: "...verso espléndido donde se encierra la imagen definitiva de esta dolorosa visión de la realidad". *Poesía y estilo de Pablo Neruda,* (Buenos Aires, 1915) pág. 19.

ciéndose", "hundiéndose"— la descomposición y la muerte. Pero además, los gerundios son reflexivos. Así el movimiento parece volver sobre sí y retornar a su punto de origen: los sueños vuelven a la misma sombra de donde venían surgiendo unos momentos antes, la sombra que es la última palabra del poema, y el último destino de todas las cosas.

De la misma manera que Silva parece buscar esas formas del verbo que sugieren el proceso del devenir que sufre cada cosa, el poeta colombiano prefiere esa hora del día en que reina la incertitud iluminativa del crepúsculo, esa hora cuando no es ni noche ni día, ni encendido por el sol ni iluminado por la luna, esa hora que es una especie de nexo movible entre dos partes de un mismo día y que siempre están en proceso de deshacerse. Es la hora azul de la fantasía pueril y de la imaginación poética, una fantasía y una imaginación que tienden a identificarse para Silva. En un poema que se titula justamente "Crepúsculo", Silva dice:

> Junto de la cuna aún no está encendida
> La lámpara tibia, que alegra y reposa
> Y se filtra opaca, por entre cortinas
> De la tarde triste la luz azulosa.
> Los niños, cansados, suspenden sus juegos,
> De la calle vienen extraños ruidos,
> En estos momentos, en todos los cuartos,
> Se van despertando los duendes dormidos. (pág. 45)

Para Silva, la niñez es siempre un motivo poético, y la evoca como la edad en que se aprehende mejor la continuidad móvil de la historia del universo y de la civilización. Para él, los cuentos fantásticos pueriles son una especie de eternidad dinámica porque remontan a tiempos ignotos en la historia del hombre y porque son, y seguirán siendo, repetidos por las generaciones futuras.

> Cuentos que nacisteis en ignotos tiempos,
> Y que vais volando, por entre lo oscuro,
> Desde los potentes Aryas primitivos,
> Hasta las enclenques razas del futuro.

Como la hora del crepúsculo representa la transición entre las dos partes del día que siempre están en proceso de deshacerse y de rehacerse de nuevo, el cuento infantil es un nexo entre las dos edades dinámicas del hombre: es una supervivencia eterna de un pasado que se extiende en el futuro.

Aquí, como en "Midnight Dreams", las formas verbales comunican el sentido dinámico de las cosas. Para presentar la vuelta de la hora mágica

del crepúsculo, la hora de los duendes y las hadas, la hora fluida entre el día y la noche, Silva emplea el gerundio reflexivo en un verso íntimamente suyo por su inflexión verbal: "Se van despertando los duendes dormidos", un verso que se adelanta brincando, leve como el paso mismo de los duendes. Y hablando de los cuentos infantiles que han sobrevivido desde los tiempos pre-históricos por el hecho propio de haber sido repetidos por cada generación a través de la lentitud de los siglos, Silva dice: "Cuentos... / ...que vais volando, por entre lo oscuro"; otra vez el uso del gerundio combinado con el elemento simbólico de la oscuridad —una composición sumamente silviana.

Mas el gerundio no era el único medio expresivo para Silva; sabía usar los verbos en sus demás formas para conseguir efectos parecidos al efecto del gerundio. Para crear el ambiente fluido del crepúsculo, cuando la luz del día está en proceso de disolverse en la sombra de la noche, dice:

> Con atento oído las niñas la escuchan,
> Las muñecas duermen, en la blanda alfombra
> Medio abandonado, y en el aposento
> La luz disminuye, se aumenta la sombra.

Queremos llamar la atención sobre este último verso, donde la disposición de los verbos produce el mismo efecto de movimiento y fluidez que el gerundio. Este uso de dos verbos sucesivos cuya acción se confunde en un solo hilo de movimiento era otro medio expresivo predilecto de Silva, y aparece en otros poemas suyos.

En el primer "Nocturno", que es una especie de fantaseo del poeta a partir de una melodía tocada en el piano una noche de luna, Silva dice:

> A veces, cuando en alta noche tranquila,
> Sobre las teclas vuela tu mano blanca,
> Como una mariposa sobre una lila
> Y al teclado sonoro notas arranca,
> *Cruzando* del espacio la negra sombra
> Filtran por la ventana rayos de luna,
> Que trazan luces largas sobre la alfombra,
> Y en alas de las notas a otros lugares,
> Vuelan mis pensamientos, cruzan los mares
> Y en gótico castillo donde en las piedras
> Musgosas por los siglos, crecen las yedras.
> Puestos de codos ambos en tu ventana
> *Miramos en las sombras morir el día*

Y subir de los valles la noche umbría
Y soy tu paje rubio, mi castellana,
Y cuando en los espacios la noche cierra,
El fuego de tu estancia los muebles dora...

("A veces cuando en alta noche", pág. 65)

Aquí tenemos los mismos recursos estilísticos que acabamos de examinar en "Midnight Dreams" y en "Crepúsculo"; el uso del gerundio combinado con el símbolo de la sombra ("Cruzando del espacio la negra sombra") y la disposición de dos verbos sucesivos (véase los versos en itálicas) cuya acción se confunde para producir el efecto dinámico del día en disolución. La hora del sueño es otra vez el crepúsculo, la hora predilecta de Silva.

Es evidente que forma y contenido van estrechamente ligados en la poesía de Silva. A base de su hondo y agudo sentimiento dinámico del mundo, va creando una poesía móvil y fluida, una poesía que encierra en sus propias formas lingüísticas el devenir del cosmos y del alma humana.

Pero al lado de esta poesía del crepúsculo y de la sombra, hay otra poesía silviana —luminosa, diáfana— una poesía de luz y de blancura.

¡Si os encerrara yo en mis estrofas
Frágiles cosas que sonreís
Pálido lirio que te deshojas
Rayo de luna sobre el tapiz
De húmedas flores, y verdes hojas
Que al tibio soplo de Mayo abrís,
Si os encerrara yo en mis estrofas,
Pálidas cosas que sonreís!

("La voz de las cosas", pág. 73)

Es de notar aquí, sin embargo, que a pesar de su luminosidad, esta poesía es también móvil y dinámica. Silva ha escogido las cosas más efímeras y fugaces —"lirio que te deshojas", "rayo de luna", "verdes hojas / Que al tibio soplo de Mayo abrís"— y las ha adornado con adjetivos del mismo carácter— "frágil", "pálido", "húmedo", „tibio„. En poemas como éste, Silva es el pintor impresionista que quiere coger la calidad luminosa y momentánea de las cosas —luminosa en sus breves momentos de vida y momentánea en su disolución inminente. El sentido doloroso de las palabras iniciales —"¡Si os encerrara yo..."— se intensifica en la segunda estrofa del poema, en que reaparecen las sombras y donde las frágiles cosas se convierten en fantasmas grises:

¡Si aprisionaros pudiera el verso 18
Fantasmas grises, cuando pasáis,
Móviles formas del Universo,
Sueños confusos, seres que os vais,
Ósculo triste, suave y perverso
Que entre las sombras al alma dais,
¡Si aprisionaros pudiera el verso
Fantasmas grises cuando pasáis!

Aquí podemos ver claramente el anhelo frustrado de Silva, de coger y fijar las cosas. A pesar suyo, la luz se convierte en sombra y las cosas en fantasmas.

Hay sólo un poema, que sepamos, en que la luz se mantiene hasta el fin, sin la intervención fatal de la sombra, y donde se ve muy claramente el sentido de Silva ante la fugacidad de las cosas:

En tu aposento tienes
En urna frágil,
Clavadas mariposas
Que si brillante
Rayo de sol las toca
Parecen nácares
O pedazos de cielo,
Cielos de tarde,
O brillos opalinos
De alas suaves;
Y allí están las azules
Hijas del aire
Fijas ya para siempre,
Las alas ágiles,
Las alas, peregrinas...
("Mariposas", pág. 79).

Estos últimos versos son de suma importancia. Lo que llama la atención del poeta es el hecho de que las mariposas —tal vez la cosa más móvil y efímera que se puede imaginar— están "fijas" para siempre. Estas "azules/ Hijas del aire", luminosas y vivas, nunca volverán a la sombra, nunca morirán. Ésta es la vida ideal, la vida que es vida y nada más que vida, el escape de la condición mortal.

Hay que notar además que el recurso expresivo más destacado ha dejado de ser el verbo, y es, al contrario, el sustantivo y el adjetivo. El poeta se esfuerza por nombrar las cosas de mayor blancura y diafanidad: "lirio", "flor", "rayo", "nácares", "brillos"; y adorna estas cosas con adjetivos luminosos e impresionistas: "frágil", "pálido", "húmedo", "ti-

bio", "brillante", "azules". Ésta es una poesía sumamente sustantiva, una poesía bañada en la luz trémula del sol, una poesía impresionista que quiere coger las cosas en su luminosidad momentánea. Es el complemento directo de la poesía tenebrosa que acabamos de ver, pero rarísima y escasísima entre los poemas de Silva. Lo que prevalece y domina es la sombra y el claroscuro del crepúsculo, porque el poeta no puede escaparse de la idea de la muerte y de la disolución de todo lo vital que él quiere tanto. La obsesión de la muerte en Silva no es más que el ansia de vivir, de sobrevivir, y la confrontación dolorosa con la mortalidad produce en él una angustia terrible. "Toda la angustia de Silva radica... en una ansia de vivir..."[7]

Hemos visto al poeta ante un mundo donde la muerte se identifica con la vida misma y donde todo parece encaminarse hacia la disolución y el no-ser. Silva ve en el mundo en torno el reflejo de sus propios procesos interiores, y la historia de las cosas se hace la historia de su alma. Mas a diferencia de aquéllas, inanimadas e inconscientes, el poeta se da cuenta de su condición mortal. "Sufre este mal: ...pensar... ésa es la causa/ De su grave y sutil melancolía..." ("Psicopatía", pág. 102). Así describe Silva al poeta melancólico. Lo que Amado Alonso ha dicho de Neruda de *Residencia en la tierra,* del Neruda poeta de la disolución, puede decirse justamente de Silva, su precursor en muchos sentidos: "El morir de las cosas se identifica con nuestro morir. Y el poeta se angustia."[8]

El poeta se angustia y busca apoyos: busca la duración y la claridad, y espera crearlas en la poesía. El arte será para él lo que ha sido para muchos otros, un medio de salvarse, o, por lo menos, una esperanza de salud, en medio de los hechos dolorosos de la vida. "... esta región oscura, donde hoy me muevo sin ver más en el horizonte que el abismo negro de la desesperación, y en la altura, allá arriba, en la altura inaccesible, su imagen, de la cual, como de una estrella en noche de tempestad, cae un rayo, un solo rayo de luz!"[9] Así habló Silva de la poesía en su única novela que es una especie de *journal intime* donde vertió todos sus anhelos, todas sus esperanzas y angustias. Y dirigiéndose a una amiga en una carta que sirve de prefacio a otra pieza de prosa, le dijo: "Es que Ud. y yo somos más felices que los otros... porque hemos escogido un mundo donde no hay desilusiones ni existe el tiempo".[10] Aquí tenemos la aspiración fundamental de Silva y su *ars poetica:* poesía es una bús-

[7] Roggiano, *Op. cit.,* pág. 607.
[8] *Op. cit.,* pág. 24.
[9] Pasaje citado por el señor Torres-Ríoseco, *Precursores del modernismo.* (Madrid, 1925), pág. 121.
[10] *Prosas,* (Bogotá, 1926), pág. 16.

queda de la luz y de la duración, una búsqueda de un escape de la condición mortal. "!Si os encerrara yo en mis estrofas/ Frágiles cosas que sonreís... Si aprisionaros pudiera el verso...".

Pero como veremos en seguida, la poesía, siendo una creación humana, tal vez la más humana de todas (con las demás artes), comparte con el hombre su condición de hombre, su mortalidad.

> Soñaba entonces en forjar un poema,
> De arte nervioso y nuevo, obra audaz y suprema...
> Llamé a todos los ritmos con un conjuro mágico
> Y los ritmos indóciles vinieron acercándose,
> Juntándose en las sombras, huyéndose y buscándose...
> ("Un poema", pág. 86)

Las materias de la poesía parecen tener la misma fluidez y movilidad que tienen los sueños de medianoche y los pálidos lirios que se deshojan. Aquí tenemos los mismos elementos estilísticos que ya hemos visto en la poesía de Silva: el gerundio y el símbolo de la sombra. La poesía de Silva, a pesar suyo, se hace un monumento al tiempo y a la muerte. Va creando una poesía que en todas sus formas, en todos sus símbolos, participa en el dinamismo del cosmos. El gerundio y el imperfecto quedan como las formas predilectas de Silva; la sombra y la muerte siguen siendo el fondo y la acción de su poesía.

Es menester ahora, después de haber considerado algunos elementos esenciales del estilo de Silva, detenernos a examinar su poema más famoso, el célebre "Nocturno", de todos conocido y que ha llamado la atención y la admiración de cuantos lo hayan leído — la expresión más perfecta del arte de Silva y el más completo testimonio de lo que vamos diciendo.

El tercer "Nocturno" es, sin duda, la suma del arte silviano, en su contenido y en su forma.

Los elementos importantes de este poema son la sombra, la luna, y las figuras de los amantes que parecen hacerse parte de la escena. Nunca los vemos, nunca los ve el poeta, menos en sombra, menos como sombras. Son parte de la noche, parte de la negrura infinita que los rodea, y la luna proyecta sus figuras sobre la arena, sus sombras figuradas. Participan en la luz y en la oscuridad a la vez, como si hubiera una línea que iba desde la luna hasta el suelo, pasando por los amantes y juntándolos al cielo y a la tierra. En sus sombras proyectadas sobre la arena, su "sola sombra larga", hay reunidas todas las presencias del universo — la luz, la oscuridad, y, en medio, el hombre. Mas esa sombra doble que se hace una se está deshaciendo desde el momento de su formación, puesto que

debe su existencia a la luna que pronto desaparecerá: la fuerza repetitativa de "¡Y era una sola sombra larga!" es una fuerza disminuyente. La unión de los amantes en la sola sombra larga que se proyecta sobre las arenas, el estado ideal del cumplimiento de su amor, es transitoria y fugaz; su sombra está en proceso de deshacerse desde el momento de su formación, su muerte es implícita en su vida, y con la mengua de la luz de la luna, se disolverá, y retornará a la sombra y a la oscuridad de donde había emergido unos momentos antes.

Nótese que aquí no hay gerundios; al contrario, el poeta no quiere que el poema se adelante; sobre todo, no quiere que el poema termine. Quiere prolongar este momento todo lo posible, hacerlo eterno, y todos los recursos estilísticos están empleados de acuerdo con este propósito: la frase, sobre todo la primera, se alarga, se dilata, para incluir al máximo número de elementos; hay pocos verbos y una superabundancia de sustantivos y adjetivos; y se repiten tres veces las últimas palabras de la primera estrofa, como si el poeta hiciese todo lo posible para prolongar este momento de éxtasis. Mas, a pesar suyo, el poema se mueve hacia el fin; los verbos, casi todos imperfectos, parecen arrastrar el poema a través de la página hacia el margen. La última esperanza del poeta es que los amantes van a encontrarse en otro mundo, donde este momento ideal y cumplido nunca acabará.

La mengua de la luz de la luna y la disolución de la "sola sombra larga" en la primera estrofa, se hacen los símbolos de la muerte de la amada en la segunda, y su separación del amado "por la sombra, por el tiempo y la distancia,/ Por el infinito negro,/ Donde nuestra voz no alcanza. . ."; la sombra, el tiempo, la distancia, la negrura, se identifican con la muerte y se hacen símbolos de ella. Viendo las figuras de los amantes en sombra, como sombras, es como si el poeta las viese, como si los lectores las viésemos, como espectros del otro mundo, ya muertos aún en esta vida. Ya sombras, parecen presagiar la muerte, como cada cosa, cada hombre, presagia la muerte en su estado de evolución, de movimiento, hacia el no-ser.

Este tercer "Nocturno" es la expresión más perfecta de la analogía que existe entre los procesos de las cosas y los procesos del alma del poeta. El dinamismo del cosmos se hace el dinamismo de sus sentimientos, y las cosas en su movimiento eterno hacia el no-ser y la sombra se hacen símbolos del estado de ánimo del poeta en su calidad efímera y fugaz. ". . . dans l'expérience la plus intime, celle de la continuité personelle, se découvte une analogie niattendue entre le temps humain et le temps cosmique Le temps humain er le temps cosmique sont deux continus. . .

le temps et l'espace deviennent le lieu des pensées comme celui de corps. L'âme participe... à l'existence universelle."[11] Lo que Georges Poulet ha dicho aquí a propósito del sentimiento del hombre del siglo XIX con respecto al mundo, puede aplicarse con exactitud a Silva.

De aquí la tendencia de Silva a crear una poesía vaga y de *nuance;* ("Con el recuerdo vago de las cosas..." ["Infancia", pág. 37], "A la orilla del lago/ En donde el agua.../ Forja un paisaje tenebroso y vago" ["Al pie de la estatua", pág. 50], "La luz vaga... opaco el día/ La llovizna cae y moja/ Por el aire tenebroso" [Día de difuntos", pág. 109], "...una noche toda llena de perfumes, de murmullos, y de música de alas..." [Tercer Nocturno", pág. 68], etc.); de aquí sus afinidades con las teorías estéticas de Poe y, sobre todo, con los de los simbolistas.[12]

En fin, la poesía de Silva es un monumento al dinamismo de los procesos cósmicos, a la evolución, al tiempo y a la muerte. Pero a diferencia de los románticos que también escribieron poesía sobre estos temas, pero que fijaron su atención en un pasado irreparable y lamentaron el intervalo infranqueable que les separó de él, Silva no mira atrás hacia un pasado ya hecho y fijo; se da cuenta, más bien, de la calidad dinámica de ese pasado, (y del presente), de un tiempo que tiene una especie de duración dinámica. "Le temps du 19e siècle est un mouvement quu se saisit à partir de sa cause originelle: il est un devenir qui est toujours futur."[13] Coger esta calidad de movimiento, de proceso, y recrearla en la poesía —éste era el propósito de Silva, el que le llevó a la creación de sus mejores y más originales poemas, y esta conciencia suya de la contingencia provisional y dinámica del universo, de la realidad, le identifica con los pos-románticos. Los versos de Mallarmé, hablando del humo de su cigarrillo, se aplican perfectamente a Silva:

> Toute l'âme résumée 17
> Quand lente nous l'expirons
> Dans plusieurs ronds de fumée
> Abolis en autre rond.[14]

[11] Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain,* (Edinburgh, 1952), pág. 39.
[12] A nuestro juicio, Silva se identifica mucho más con los simbolistas que con Poe. La poesía de Poe quiere ser irreal; quiere evocar paisajes nunca vistos sino en sueños; quiere rechazar el mundo. Silva, con los simbolistas, al contrario, busca reflejos de su estado de ánimo en el mundo en torno. Sus técnicas se parecen, pero sus propósitos son diferentes.
[13] Poulet, *Op cit.,* pág. 42.
[14] *Oeuvres complètes,* (París: Edition de la Pléiade), pág. 73.

La creación y la disolución, la vida y la muerte, se eslabonan en un solo proceso flúido mediante la dimensión del tiempo.

Nos parece indudable, después de este pequeño estudio de la poesía silviana, que Silva es un pos-romántico, propiamente dicho, que posee, claro está, un fondo romántico como todos los simbolistas. El simbolismo no es más que un refinamiento y un desarrollo del romanticismo en algunos de sus aspectos. "... romanticism does not die out in 1850 but branches out under different names like a delta."[15] "Silva posee un fondo romántico, pero de un romanticismo razonado y consciente, distinto, por lo tanto, del romanticismo europeo de 1830. Sobre este fondo romántico se eleva su cinceladura parnasiana de la forma y el toque de asomo metafísico que el simbolismo ha prestado a todos los modernistas."[16] Añadiríamos sólo que en su esfuerzo por asir la realidad en su calidad dinámica, y de evocar un estado de ánimo fugaz mediante la evocación de esta realidad, con un estilo móvil y flúido, en una poesía sumamente impresionista y dinámica, Silva se identifica con los pos-románticos europeos, y ocupa un puesto importante en el desarrollo del pos-romanticismo hispánico del modernismo.

R. J. SCHWARTZ

Universidad de California,
Berkeley.

[15] Jacques Barzun, *Romanticism and the Modern Ego,* (Boston, 1944), págs. 138-139.
[16] Roggiano, *Op cit.,* pág. 610.

Un poeta modernista olvidado: Carlos Pezoa Véliz (1879-1908)

I. Acaba de aparecer en Chile una nueva antología de Carlos Pezoa Véliz, con prólogo y notas del señor Nicomedes Guzmán.[1] Desde la publicación de *Poesías y prosas completas* de Carlos Pezoa Véliz, recopilación y estudio de Armando Donoso,[2] se han ocupado del poeta Raúl Silva Castro, Arturo Torres-Rioseco, Norberto Pinilla y Roberto Meza Fuentes. En 1951 el Sr. Antonio de Undurraga le dedicó un estudio de 300 páginas.[3] Antes de la edición de Donoso existía solamente la primera edición de su obra preparada por Ernesto Montenegro.[4] A ella habrá que volver siempre ya que contiene lo más substancial de la obra de Pezoa.

Esta actividad crítica alrededor de Pezoa indica que su obra está viva en la imaginación chilena y que, de continuar, colocará su nombre en el plano más alto de su época. En efecto, no creo exagerado decir que Carlos Pezoa Véliz es el primer poeta chileno moderno. Desde Pedro de Oña hasta la llegada de Rubén Darío a Chile los esfuerzos poéticos chilenos sólo sirvieron para que don Marcelino nos creyera un país sin imaginación. Los contemporáneos de Pezoa han desaparecido de nuestro mundo literario pese al prestigio que tuvieron en vida. Pedro Antonio González, el primer discípulo de Rubén Darío en Chile, ya está completamente "fechado"; también lo está Antonio Bórquez Solar. Un poeta de más méritos, Julio Vicuña Cifuentes, reveló su talento lírico muchos años después de la muerte de Pezoa. Diego Dublé Urrutia, Francisco Contreras, Ernesto Guzmán, tienen su puesto de relativo valor de transición. Sólo Manuel

[1] *Antología de Carlos Pezoa Véliz* (Santiago de Chile: Ed. Zig-Zag, 1957).
[2] (Santiago de Chile: Ed. Nascimento, 1927).
[3] *Pezoa Véliz, Biografía crítica, Antología* (Santiago de Chile: Ed. Nascimento, 1951).
[4] *Alma chilena* (Santiago-Valparaíso: Impr. Chilena Moderna, 1912).

Magallanes representa un modernismo más auténtico, pero sus mejores poemas fueron escritos después de la muerte de Pezoa.

Si la obra de Pezoa Véliz sigue presente en la memoria de los chilenos, si se leen sus poemas en nuevas ediciones, si se escriben ensayos acerca de su poesía, debe de haber razones bien fundadas para ello. El caso es más difícil de explicar ya que después de su muerte en 1908 han surgido los mejores poetas de Chile: Manuel Magallanes, Pedro Prado, Gabriela Mistral y Pablo Neruda. Habría sido lógico pensar que la poesía de Pezoa, rodeada de positivos valores, hubiera perdido su estatura y parte de su substancia. No ha sido así, y este proceso histórico nos interesa profundamente. Veamos el caso.

En la obra de Pezoa se ve mejor que en ningún otro poeta chileno ese doble proceso creador del hispanoamericano: lo europeo, más aún francés, de la forma y lo realista, local o regional del tema. Así podemos separar los poemas de Pezoa en dos grupos y mirarlos con un cristal diferente. Es probable que mucho del prestigio logrado por este poeta en los últimos años se deba al carácter sectario de la crítica chilena actual, a la orientación social-económica que dicta sus premisas y postulados. Esta tendencia crítica arbitraria se aplica primero a la novela y luego pasa a la poesía lírica, en los casos de Pablo de Rokha, de Huidobro y de Neruda. En este momento, la poesía de Pezoa, de tono popular, interesada o *comprometida* es comentada con gran entusiasmo y creemos que la *Antologia* seleccionada por el Sr. Nicomedes Guzmán obedece a esta circunstancia.

Tenemos que formularnos esta pregunta: ¿Representa Pezoa como poeta popular una categoría estética más alta que como poeta modernista? Para contestarla veamos el mérito de sus poemas esencialmente populares: "El organillo", "De vuelta de la pampa", "Pancho y Tomás", "Alma chilena". "El organillo" es un poemita romántico, lleno de lugares comunes: relata la nostalgia de un peón que rememora su triste existencia, bajo el influjo de la música de un organillo callejero; en "Alma chilena" Pezoa nos da una descripción del puerto de Valparaíso insertando una historia de sentimentalismo manido y forma prosaica y vulgar. El estilo regional de este poema le aproxima a la concepción poética del *Martín Fierro:* "Ahí está el "nariz de luna" / que hoy es *tiemple* de la *Ulalia* / (¿y ese rubiote que fuma? / Fue el hijo de un *bichicuma* / que importaron de la Australia)".

"De vuelta de la pampa" es otra síntesis de clisés, de prosaísmos, de lugares comunes. El tono moralizante y patriótico raya en lo infantil. Por fin, el poema más conocido de este grupo es "Pancho y Tomás". Esta composición que los críticos consideran como esencia de chilenismo no

pasa de ser una vulgar relación, un cuento escrito en verso. Es la historia de dos hermanos: "Pancho, el hijo del labriego y su hermano, el buen Tomás". Pancho es el mozo diablo de la mitología popular chilena, el hijo ilegítimo del patrón, alegre, atrevido, garboso:

> y su ademán que perturba,
> y sus ojazos de curva
> noble, su porte, su tez
> son bellos, su frase turba
> ¡vaya un muchacho cortés!

Notemos, entre paréntesis, el orgullo que siente Pezoa al describir a este personaje, producto de la injusticia económica y social de su patria. Este, Pancho, hijo del señor, es muy superior a su hermano, el hijo del pobre campesino. Pancho se permite engañar a su hermano, el Bueno, y hace de su mujer, Teodora, una adúltera. Por fin, se hace soldado y es feliz. Tomás, carcomido, huraño, traicionado por su mujer, envejece solo, y llora. Tomás el Bueno, en verdad merecería otra suerte, pero Pezoa parece justificar con su fatalismo esta aberración, y lo único que le interesa es el detalle sentimental: "Ni Pancho fue peón de riego / ni su hermano capataz." Aquí nos encontramos frente a un fenómeno "chilenismo". Entre los dos hermanos el "mozo diablo" debe triunfar; el hombre serio, honrado, trabajador, debe fracasar. Las malas cualidades del patrón pasan al hijo, que triunfa; las buenas cualidades del campesino pasan al otro hijo, que fracasa. Lo más triste del caso es la fruición con que el poeta celebra las bellaquerías del hermano malo, con innegable sentimiento de casta.

Este poema sufre de los mismos defectos que los anteriores: una actitud sentimental por demás cursi:

> Tomás suspira
> en la caída del sol...
>
> ¡Pobre Tomás! Pancho toma
> fruta de ajena heredad.
> ¡Pobre! En la vecina loma
> se ha perdido una paloma
> ¡Aves del bosque, llorad!...
>
> ¡Gente pobre, vieja, inculta,
> mejor es morir... morid!...
>
> Tomás llora
> junto a la vieja heredad...

Un constante deseo de reducir el pensamiento a una fórmula filosófica casera:

> ¡La guerra... morir, matar!...
> ¿Por qué la guerra? La tierra
> no es de Pedro ni es de Juan...

Un desmayado tartamudeo en que la falta de pensamiento le hace decir insulseces y repetir lugares comunes infantiles:

> Luego Tomás se va al lecho
> y el viejo y todos en pos;
> todos miran hacia el techo:
> y las manos en el pecho
> cuentan sus penas a Dios.

O simplemente una falta de secuencia lógica inadmisible en un poeta realista:

> como si eterno desdoro
> le hiciera por siempre andar
> en busca de algo *incoloro:*
> *una hembra,* un *potrero de oro*
> que viera en sueños pasar.

La adjetivación en este poema es casi siempre pleonástica (sargento aguerrido, jilguero campesino, buey manso), a menudo caprichosa (ruidos tristones, errabundo tril, potreros hastiados).

¿En qué se basa entonces la fama de "Pancho y Tomás"? Simplemente en la emoción humana —no artística— del relato. La misma que causaría en el lector si yo dijera: "Teodora, la esposa de Tomás, le engaña con su hermano Pancho, es abandonada por éste y muere. Tomás envejece triste y abandonado, etc.". Todo esto es penoso pero no tiene relación ninguna con la poesía.

II. Hay que buscar en otro tipo de poesía el mérito esencial de Pezoa Véliz. Esta poesía se puede definir como modernista. El poeta abandona en estos poemas el uso del lenguaje hablado y busca un estilo especial. La voluntad de estilo se manifiesta en él y naturalmente le acerca inmediatamente a la fórmula modernista. El lenguaje literario que usa Pezoa en estas composiciones es el mismo de Darío, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Silva, Díaz Mirón y Lugones.

Los temas son ahora de limitada selección: orgullo olímpico, tristeza,

sentimiento de soledad y abandono, amor sensual o petrarquista que se reduce a una combinación de erotismo y misticismo, escenas de la vida de bohemia parisiense y humorismo basado en el uso caprichoso de palabras y frases en francés o inglés.

La influencia de Gutiérrez Nájera es evidente, en especial con "La serenata de Schubert" y "La Duquesa Job", es decir con el tono romántico sentimental y el humorismo parisiense. Como las "mariposas", las "amigas" del poeta mexicano, las "avecillas", las "amigas" de Pezoa, visitan al poeta:

> Yo adoro a mis amigas, cuando el sol brilla
> llegan en muchachadas a mi bohardilla
> y me dicen mil cosas que yo adivino
> en la lengua canora del regio trino.
>
> Ellas, cuando yo muera, irán llorosas
> a cubrir mi sepulcro de frescas rosas
> y espiarán a mi virgen en la ventana
> cuando lea mis versos cada mañana.
>
> ("Mis amigas")

La influencia de Gutiérrez Nájera va estrechamente unida a la del Darío de *Prosas profanas*. Observemos por ejemplo, el poema "Noctámbula": En algunas estrofas la diáfana atmósfera de la poesía de ensueño, típica del mexicano, queda establecida:

> ¿Qué dice esa paloma en tu ventana?
> "Soy del país donde el ensueño brota,
> y vengo a vigilar en la mañana
> el sueño de una linda compatriota"

pero en otros es la ardiente inspiración de Darío que se hace presente. Así cuando Pezoa escribe:

> "¿Quieres probar extraños embelesos?
> ¡Ámame! Te daré regias primicias,
> y un ramo de ígneos y quemantes besos
> arrancado al jardín de mis caricias...",

se recuerdan las fogosas frases de Darío:

> Flor de gitanas, flor que amor recela,
> amor de sangre y luz, pasiones locas:
> flor que trasciende a clavo y a canela,
> roja cual las heridas y las bocas...
>
> ("Divagación").

En "Vida de Puerto" Pezoa ha tomado como modelo "La Duquesa Job", no sólo en la forma estrófica idéntica, sino en el aire mundano de enfrentar la poesía en un estilo gracioso e irreverente, lleno de palabras francesas o inglesas:

> Los *dandys* que usan *chaquet* de cola,
> cuando divisan a su polola
> guiñan un ojo con sol y *sprit*.
> Y un francés cojo, por la platea,
> con una caja, mientras cojea,
> dice despacio: *¡Marrons confits!*

Sistema que Gutiérrez Nájera usa con mucho más arte que el chileno:

> No tiene alhajas mi duquesita:
> pero es tan guapa y es tan bonita,
> y tiene un cuerpo tan *vlan*, tan *pschutt;*
> de tal manera trasciende a Francia,
> que no la igualan en elegancia
> ni las clientes de Hélène Kossut.
> ("La Duquesa Job")

La influencia de Gutiérrez Nájera es constante en Pezoa y aparece más precisa en esa poesía de reminiscencias y nostalgia por las cosas idas fatalmente. En "Cansancio del camino", por ejemplo, al lamentar la muerte de su madre, recuerda su vida en familia, como lo hace Gutiérrez Nájera en "La serenata de Schubert":

> Y nuestra mesa, los manteles blancos,
> las copas de color, el vino, el agua;
> los jarrones pintados con barrancos;
> carricoches y bosques de patagua.

Lo ve todo, pero todo eso ya no existe:

> Y veo todo... hasta la parra vieja
> que aún enarca sus troncos retorcidos,
> el tordo campesino, la copleja
> que era el recuerdo de tus tiempos idos.
> ¡Y todo eso ya hurtado por la muerte!
> Toda esa dicha que no fué ni mucha...
> Todo arrancado a la haraposa suerte
> de un niño sin vigor para la lucha.

Crea aquí la misma atmósfera de tiempo ido, de muerte, de dicha perdida para siempre, que Gutiérrez Nájera en estas estrofas:

Todo lo vuelvo a ver... ¡Pero no existe!
Todo ha pasado ahora... ¡Y no lo creo!
Todo está silencioso, todo triste...
y todo alegre como entonces veo.
Esta es la casa. ¡Su ventana, aquélla!
Ese, el sillón en que bordar solía...
¡La reja verde... y la apacible estrella
que mis nocturnas pláticas oía!
Y nada existe ya. Calló el piano.
Cerraste, virgencita, la ventana,
y oprimiendo mi mano con tu mano
me dijiste también: "hasta mañana".

Hay también en la poesía de Pezoa frecuentes similitudes con el idealismo altivo de Díaz Mirón. Pueden compararse en este sentido el poema "A Gloria" del mexicano y "Carta a una dama" del chileno. Undurraga,[5] nota que en 1902 se publica en "La lira chilena" un poema de Díaz Mirón llamado "Ave María", que empieza así:

¡Ave María: Llena de gracia!
Tiene tres lustros, ojos de antílope,
mirada de astro, sonrisa de ángel,
boca de perlas y de rubíes...

Pezoa lee este poema y lo guarda, y más tarde escribe su composición "Teodorinda", una chica que luce "sus tres gallardos lustros de edad". También hay entre "Ave María" y "Carta a una dama" sospechosos puntos de contacto.

En la constante actitud elegiaca en los poemas de amor hay ecos de José Asunción Silva, como puede observarse en esta estrofa elegida entre muchas:

¿Por qué no la llevaste? yo rezaba en voz baja,
y tu risa reía bajo de la mortaja..
En esa tarde triste que caía de prisa
yo sé que se apartaron tu pena y la agria risa,
yo sé que en el sepulcro, bajo la noche larga,
aún ríe tu cadáver con esa risa amarga;
pero sin esa pena que te hacía tan buena,
porque ¡ay! yo aquella tarde me volví con tu pena.

[5] *Op. cit.*, p. 208.

Fue Armando Donoso el primero en observar la influencia del poema "El solterón" de Lugones sobre "Juan Pereza" de Pezoa.[6] Donoso apunta que en ambos poemas, el solterón y el artista fuman su cachimba, o su pipa, tirados sobre un sofá "mientras ruedan las horas sin desentumecer su ánimo".

Niega esta influencia Antonio Undurraga diciendo que "en 'El Solterón' de Lugones no hay un caso de neurosis del tipo de los dos ya enunciados en sendos poemas de Darío y Pezoa Véliz".[7] Es posible que el caso de neurosis sea distinto, existiendo en ambos, pero el ambiente creado por los dos poetas es muy semejante. Ambos personajes están fumando su pipa entre acuarelas, tendidos el uno sobre "un mueble inválido" y el otro sobre un "raído sofá"; el pintor Pereza escucha "un reloj viejo que masculla tictac" y el solterón advierte en su calma "Qué cercana está la muerte del silencio del reloj"; uno en su bohardilla "un bostezo larga, y otro, y otro, y tres"; el otro piensa en un lejano duelo y en los disparos, "uno, dos, tres"; Juan Pereza no lee, halla que "Juan Valjean es bruto, necio Tartarín", el solterón, recordando un idilio lejano, dice, "Turgenef tiene uno así"; el solterón "va a escribir una carta a una ajada doncella que le aguarda" y "la carta saldrá mañana", pero "la pluma en sus dedos juega" (es una carta muy antigua y ya está turbio el borrador), y "va llegando la noche, y aún está blanco el papel", y termina "qué mohosa está la pluma, la pluma no escribe ya"; el pintor a su vez piensa escribir a su madre pero "no le escribe nunca porque la pereza le esconde la pluma, la tinta o el block", y en cambio se acuerda en sus cavilaciones de su partida del pueblo en compañía de un recluta y "de una moza flaca de marchita edad". Termina el poema de Lugones diciendo que "como enturbiada espuma / una idea triste va / emergiendo de su pluma", y en el de Pezoa vemos que el pintor ya no lee nada porque la lectura "anteojos de bruma pone en la nariz".

Al negar la influencia de Lugones el señor Undurraga nos llama la atención acerca del parecido ambiental que existe entre "El pintor Pereza" y "La sonatina" de Darío: "No cabe duda que Rubén Darío, el Rubén de la "Sonatina", es la fuente remota de inspiración de este poema de Pezoa Véliz".[8] Además de la influencia de ambiente Undurraga ve "la medida de la influencia desconocida que ejerció Rubén Darío sobre Pezoa Véliz" en estos dos versos: "la libélula vaga de una vaga ilusión" (Darío) y "que vagan en busca de un vago ideal" (Pezoa). Undurraga en-

[6] *Op. cit.*, p. 4.
[7] *Op. cit.*, p. 253.
[8] *Ibid.*, p. 251.

cuentra también ecos de "las recetas antineuróticas y antirrománticas" de José Asunción Silva en el poema "Fecundidad" del poeta chileno.

Es evidente que Pezoa Véliz era muy sensible a ciertas vibraciones estéticas comunicadas por espíritus afines. Su estilo poético mejor es, como ya lo hemos dicho, del primer período modernista pero son también discernibles en su poesía, y con frecuencia, notas de Verlaine, de Baudelaire y aun de Edgar Allan Poe. Hace años yo noté esta actitud asimiladora de Pezoa en un artículo en que afirmaba que su famosa elegía "Tarde en el hospital" era una imitación de un poemita de Ada Negri intitulado "Nevicata". Varios críticos chilenos negaron apasionadamente esta posibilidad, tratando de probar que un poeta que yacía enfermo en una cama de hospital y que no sabía italiano mal podía darse el lujo de entregarse a estas lecturas en una lengua extranjera. A pesar de que la elegía de Pezoa es —para mí— su mejor poema, y una creación perfecta de su género, yo sigo creyendo que la semejanza de ambas composiciones es demasiado grande para pensar en una mera coincidencia, en una análoga forma de concebir y de expresar un momento estético. Cito aquí los dos poemas y dejo el juicio último al lector:

Nevicata

Sui campi e su le strade
silenzïosa e lieve,
volteggiando, la neve
cade.

Danza la falda bianca
ne l'ampio ciel scherzosa,
poi sul terren si posa
stanca.

In mille immote forme
sui tetti e sui camini,
sui cippi e nei giardini
dorme.

Tutto dintorno è pace,
chiuso in oblío profondo,
indifferente il mondo
tace.

Ma ne la calma immensa
torna ai ricordi il core,
ed al sopito amore
pensa.

Tarde en el hospital

Sobre el campo el agua mustia
cae fina, grácil, leve;
con el agua cae angustia:
llueve.

Y pues solo en amplia pieza
yazgo en cama, yazgo enfermo,
para espantar la tristeza,
duermo.

Pero el agua ha lloriqueado
junto a mí, cansada, leve;
despierto sobresaltado:
llueve.

Entonces, muerto de angustia
ante el panorama inmenso,
mientras cae el agua mustia
pienso.

La poderosa fuerza receptiva de Pezoa coge formas estróficas, ritmos, imágenes, vocabulario, de poesías que le agradan y luego aplica estos elementos a temas muy distintos del original. De aquí sale una rara mezcla de novedad temática y de imitación estilística. Por ejemplo, este mismo poema "Teodorinda" sigue la fórmula de "Del Trópico" de Rubén Darío, poema que Pezoa debe de haber leído; compárense estas estrofas:

Sonriendo a veces a la muchacha,
que de la piedra pasa al fogón,
un sabanero de buena facha
casi en cuchillas afila el hacha
sobre una orilla del mollejón.

(Darío)

Si espanta el brío, la airosa facha
de la muchacha... ¡qué floración!
Carne bravía, pierna como hacha,
anca de bestia, brava muchacha
para las hambres de su patrón.

(Pezoa)

En otros dos poemas de Pezoa, "Fecundidad" y "Una astucia de Manuel Rodríguez", se descubre también la nota imitativa. Undurraga ya había hecho esta observación: "Al leerlo ["Fecundidad"] no podemos

dejar de pensar en Leconte de Lisle, en Samain, y en ciertos atisbos naturalistas que hay en la obra de Herrera y Reissig, Rubén Darío y otros".[9] Y da como antecedente de "Una astucia" el poema "San Antonio y el centauro" (1899), de Valencia, en la comparación de estas dos estrofas:

> Antonio el cenobiarca del silencioso Egipto,
> para templar los duelos de su vivir —proscripto
> en una helada cueva donde retoza el diablo—
> marchóse en altas horas a visitar a Pablo,
> el más viejo heremita. La paz reinaba en torno;
> en cálidos efluvios por sus bocas de horno
> respiraba el desierto. Ya no volaba una
> sola pareja de íbis rojos. La luna,
> abriéndose ancho paso tras cenicienta franja,
> vertía sobre el polvo su amarillo naranja,
> seguida por un astro (dorada mariposa
> que en derredor girase de una pálida rosa).
>
> (Valencia)

> Fray Alfonso Guimárez de Medina, el hermano
> más bonachón y santo del templo franciscano,
> bajaba por la cuesta con dirección al fondo
> gloriosamente verde del valle de Aconcagua.
> El río iba cantando no sé qué cosa en lo hondo
> de una barranca agreste. Reía abajo el agua
> con frescachona risa de mujer, con pomposa
> locuacidad, con esa verbosidad latente
> con que ríe en la gloria de los campos la rosa
> a la gloria apacible de la alegre corriente.
>
> (Pezoa)

Yo no sé hasta qué punto esta constante actitud imitativa reste valor a la poesía de Pezoa Véliz. Como su cultura literaria era bastante superficial, adquirida esporádicamente, la refundición de los elementos ajenos no se hace con la perfección o habilidad propia de los imitadores habituales. Pezoa es más original en sus poemas populares, que yo juzgo de calidad inferior. En su manera modernista, a pesar de las influencias, su poesía adquiere una categoría artística, un estilo y, paradójicamente, el sello de su personalidad de literato fiel a su generación. Pezoa es un poeta por demás irregular, un poeta que juzgado en su totalidad, resulta caprichosamente inseguro, oscilando siempre entre la forma prosaica de un realismo antipoético y los balbuceos de un modernismo no siempre bien logrado.

[9] *Ibid.*, p. 226.

Pero parte de la obra de Pezoa quedará: aquella poesía producto del dolor y de la sinceridad, en que lo popular y lo culto se combinan para expresar al alma de un artista atormentado e intenso: "Tarde en el hospital" y "El pintor Pereza".

ARTURO TORRES RIOSECO,
Universidad de California, Berkeley

La mitología en la poesía de Guillermo Valencia

ENTRE todos los poetas modernistas hispanoamericanos se destaca el colombiano Guillermo Valencia (1873-1943) como estudioso de las lenguas y literaturas clásicas, el griego y, sobre todo, el latín. Empezó estos estudios a muy tierna edad, aprendiendo junto a su padre, "varón de limpia prosapia moral, los símbolos de la ética y las sutiles telarañas del alfabeto griego y latino. Bebió el vino de los clásicos en su cáliz de infancia".[1] Terminados sus años escolares en el Seminario de Popayán, el joven Valencia ya poseía una cultura clásica más sólida que la mayoría de los poetas modernistas hispanoamericanos,[2] que sólo conocían el mundo clásico a través de traducciones y de otras literaturas, la española y la francesa.[3] Valencia fue "un greco-latino auténtico, queremos decir, de primera mano, con erudición tomada en las fuentes originales, y con

[1] María Hortensia Lacau, "Guillermo Valencia", *Nosotros,* XXIII (1943), 167-168.

[2] Lacau, págs. 171-172, dice: "Valencia es un poeta modernista con caracteres propios. ¿Cuáles son éstos?... Raigambre clásica por su conocimiento y acendrado amor de las literaturas latina y griega. Esta identificación espiritual, sobre todo con la lengua latina, la encontraremos objetivada a lo largo de su obra. Valencia sabía latín y no 'latines' ". Leopoldo Lugones es otro modernista que conocía las literaturas clásicas en sus lenguas originales. Hasta llegó a traducir al castellano los trozos de la *Ilíada* que fueron publicadas con un comentario en prosa en dos volúmenes, *Estudios helénicos* (1924) y *Nuevos estudios helénicos* (1928). Y lo más sorprendente es que no comenzara a estudiar el griego hasta tener los cuarenta años, según Baldomero Sanín Cano, en "Lugones ha muerto", *Nosotros,* VII (1938), núm. extraordinario, pág. 340.

[3] Otra fuente importante de cultura clásica, y especialmente para la mitología, fue el arte. "Mi museo ideal", diez sonetos por Julián del Casal, acusan el fuerte influjo de los cuadros mitológicos del pintor francés Gustave Moreau. Rubén Darío aprendió mucha mitología de los pintores franceses e italianos y también de la obra de mitólogos como Ménard, *Mythologie dans l'art ancien et moderne,* como ha probado Arturo Marasso Rocca en su sesudo estudio *Rubén Darío y su creación poética* (La Plata, 1934).

una clara intuición del espíritu que animaba a las sociedades antiguas".[4] Esta cultura clásica está presente en toda la obra poética de Valencia. Durante su vida, el vate colombiano publicó sólo una colección importante de versos originales, *Ritos* (1898).[5] Estos poemas tienen mucho de lo parnasiano en su plasticidad y colorido, con influencias de modelos franceses tales como Leconte de Lisle y Heredia. Según las generales tendencias del modernismo finisecular, hay en este volumen abundantes referencias a la mitología clásica. Casi una cuarta parte de los poemas de *Ritos* contienen referencias o temas mitológicos.

En el soneto "Pigmalión", Valencia describe gráficamente el célebre mito del escultor:

> En líbico marfil tallas tu sueño
> de amor, la ninfa que tu ser exalta,
> y entre labios de olímpico diseño
> flores de perla tu buril esmalta.
>
> Sufres; el bloque de mirar risueño
> donde la fiebre de la vida falta
> yace inmóvil: la sangre de tu dueño
> bajo las curvas gélidas no salta.[6]

En el sexteto de este bello soneto vemos cómo se transforma la ninfa de piedra en una mujer encantadora de carne y hueso:

> Atiende el cielo tu clamor. "Resurge",
> Apolo clama; la beldad esquiva
> tórnase carne y a la vida surge;
>
> la besas bajo el ático plafondo,
> y entre la red de su pestaña viva
> hallas lo azul sin límite ni fondo... (63)

Los dioses han escuchado con simpatía la petición del escultor y se la han otorgado, pero aquí es Apolo el que realiza esta maravillosa metamorfosis, y no Afrodita, como en la mayoría de las versiones del mito.[7] En el mito clásico Pigmalión se casa con la hermosa mujer creada del

[4] Rafael Maya, *Estampas de ayer y retratos de hoy* (Bogotá, 1954), pág. 251.

[5] *Ritos* fue reimpreso y ampliado con el nombre de *Poemas* (México, 1917; Buenos Aires, 1918) y Sus *mejores poemas* (Madrid, 1919). En 1929 Valencia publicó *Catay*, una colección de traducciones de poetas chinos. En 1948 salió la edición de Aguilar, *Obras poéticas completas*, que incluye traducciones y versiones de muchos poetas y también gran número de poemas ocasionales.

[6] Valencia, *Obras poéticas completas* (Madrid, 1948), pág. 63. De aquí en adelante las citas de Valencia proceden de esta edición, indicándose entre paréntesis en el texto la pág. de que proceden.

[7] Compárese con Ovidio, *Las metamorfosis*, X, fábula 9.

mármol y de ella tiene un hijo llamado Pafos. Valencia sólo sugiere esto de un modo ambiguo cuando dice en el último verso que "hallas lo azul sin límite ni fondo", es decir, un estado de alegría y contento con la estatua-mujer.

"¡Oh Paganismo!" es otro soneto de *Ritos* que revela la afición de Valencia por el mundo clásico. Como es de suponer, también aquí el poeta se sirve de alusiones mitológicas:

> que Apolo tienda el arco de punta voladora
> y el éter cruce alada la flecha de Cupido. (55)

En "Turris Eburnea" grita el poeta a la torre de marfil que le abra sus puertas. Allí puede descansar seguro, lejos de los hombres y las feas realidades de la vida. Valencia se dirige a la Belleza que vive en esa torre:

> yo —como el ave que Minerva escuda—
> quiero en la lumbre de su faz radiosa
> ¡apacentar mis círculos de fuego! (61)

"Homero" es otro poema que contiene varias alusiones mitológicas bien escogidas:

> sueltas de Aquiles la pasión bravía,
> .....
> verde corona tu perfil ensancha,
> y vas —manso cantor de lo divino—
> asido al brazo mórbido de Helena... (62)

La más llamativa se refiere a Eurímaco, uno de los principales pretendientes de Penélope durante la larga ausencia de su marido. Al volver a su tierra después de tantos años, Ulises le mata:

> y los ojos de Eurímaco vidría
> la saeta de Ulises vengadora.[8] (62)

Valencia dedica un poema de tres sonetos a Ovidio en su triste destierro en Tome. El poeta latino, añorando su país,

[8] Compárese con Homero, *La Odisea*, XXII: 88, donde Ulises le dirigió a Eurímaco una saeta: "... acertándole en el pecho junto a la tetilla, le clavó en el hígado la veloz flecha. Cayó en el suelo la espada que empuñaba Eurímaco y.. por fin, obscura nube se extendió sobre sus ojos."

Pide a Jove una ráfaga de lumbre
para triunfar sobre el nevado bloque;
pámpano fresco que el erial retoque
y peplo azul para la gris techumbre;

fuentes de juguetona muchedumbre
de Náyades el Sátiro convoque,

pero el Numen desoye su lamento y "le mira sin cesar con ceño adusto" (59).

La figura bíblica de Moisés es el tema de dos sonetos.[9] Mientras canta las glorias del imponente judío, Valencia le da atributos de dioses paganos:

y de su añosa barba las vívidas alburas
la majestad le dieron de un Hércules vetusto.
. . . . . .
¡Salve pujante macho! Vigor de primavera
erige en altas curvas tu carne floreciente,
y porque al mundo asombre tu ancianidad de fiera
a Pan de Arcadia robas el nimbo de tu frente.
. . . . . .
y en ti destella el Fauno de la pagana gente. (66-67)

Sin duda alguna el poema mitológico más significativo de la obra poética de Valencia es "San Antonio y el centauro". Antes de empezar el poema, cita el autor un largo párrafo de la obra latina *In vita Sancti Pauli eremitae,* de San Jerónimo, que describe el breve encuentro de San Antonio con el centauro mientras iba aquél en su camino a visitar a San Pablo. Se detiene San Antonio a preguntarle al monstruo por dónde está el camino. El centauro se lo señala, balbuciendo unas palabras incoherentes, y luego desaparece. Valencia desarrolla y agrega muchos detalles de propia invención a esta sencilla escena, haciendo de ella un diálogo filosófico entre el Santo y el centauro, y aprovecha la oportunidad para contrastar y parangonar la cristiandad y el paganismo. Comienza el poema presentándonos la solitaria figura del monje que atraviesa el desierto. Súbitamente, oye un rumor lejano y ve aparecer en el horizonte la extraña forma del centauro que viene derecho a su encuentro:

[9] Según Sonja Karsen, *Guillermo Valencia. Colombian Poet* (New York, 1951), pág. 74, la célebre estatua marmórea de Moisés hecha por Miguel Ángel le inspiró a Valencia estos versos.

...desmelenado, inquieto,
se para. El ermitaño y el monstruo se interrogan,
y así, bajo la calma de la noche, dialogan: (104)

El centauro se identifica en estos primeros versos del diálogo como "el viejo Hippofos: el último Centauro / que circundó sus sienes con el augusto lauro / crecido entre las grutas del sagrado archipiélago"; y se jacta de sus fuerzas y poderes sobrehumanos de una manera algo extravagante:

Y soy la Fuerza alegre; mi brazo poderoso
sabe peinar la ninfa y estrangular el oso;
y en mi pecho, que tiene la aspereza del cardo,
se doblan las espadas y se despunta el dardo,
y, cual dorada piedra que va de tope en tope,
sobre las rocas duras revienta mi galope;
hasta los dioses tiemblan cuando la ceja enarco;
yo rompo dos encinas para forjarme un arco,
y cifro la alegría de vivir (104-105)

Estos detalles, por extremo vanidosos, no son del todo fantásticos: según los autores de la antigüedad, los centauros eran muy fuertes y fieros. Homero los representa llevando una vida salvaje y bestial *(Iliada,* I, 268; *Odisea,* XXI, 295). Sófocles dice que no puede acercarse a estos seres rudos, "sin pares en fuerza" *(Trachinae,* 1095), y otros muchos escritores griegos y romanos describen detalladamente su gran vigor y violenta naturaleza.[10]

Amén de estos atributos de fuerza puramente física, el centauro entraña otros rasgos importantes: semidiós, humano-equino-divino, este ser mitológico es símbolo aquí del paganismo quintaesenciado, según sus propias palabras:

...Soy un hombre
que sueña, quiere y puede, y a la par lleva nombre
de monstruo; tengo mente y endurecido callo:
soy malo como el hombre y ágil como el caballo,
y velo extraño símbolo, Soñador y lascivo,
quien conozca mi esencia conoce un adjetivo,
comprende el adjetivo universal y humano
que entre su seno oculta la palabra *¡Pagano!* (105)

[10] V. Ovidio, *Las metamorfosis,* XII, 210 y siguientes; Apolodoro, II, 5:4; Diodoro, IV:12; Pausanias, V, 19:2; V, 10:2.

Por fin le toca la palabra al santo. Este le dice al centauro que es un humilde sirviente de Dios que predica la gloria de Cristo. Vuelve a hablar el centauro con un panegírico dedicado a Apolo. Estos versos, pletóricos de alusiones al dios pagano, demuestran el profundo conocimiento de la mitología clásica por parte de Valencia:

> No puede vuestro Cristo competir con Apolo,
> con el hijo soberbio del Ceñudo y Latona,
> que en los brazos de Dafnis se abandona (105)

Según el renombrado historiador griego, Diodoro *(Biblioteca histórica,* IV: 84), Dafnis, a quien se le atribuye la invención de la poesía bucólica, fue el hijo de Hermes y una ninfa. El mito corriente de Dafnis narra que su amante, una bella ninfa muy celosa, le metamorfosea en piedra al enterarse de su perfidia con otra.[11] Valencia parece conocer otra versión menos difundida que se refiere a Dafnis como el amado de Apolo. Cuenta este mito que la madre del joven le puso cuando era muy niño en un lauredal. Por eso se le llama Dafnis y por eso es un favorito de Apolo,[12] que amaba a Dafne, la ninfa convertida en laurel.

El centauro sigue la alabanza de Apolo con varias alusiones a él como dios del sol con su nombre de Febo, y también menciona su atributo como arquero de los cielos:

> o lleva el ígneo carro que volcó Faetonte
> por los campos azules del abierto horizonte.
> El olímpico auriga de la eterna carroza
> donde Febo, ceñido de laureles, retoza
> con las Horas desnudas, los sonoros tropeles
> por el éter dirige de sus raudos corceles.
> Van cayendo las sombras bajo el dardo certero
> del Arquero divino; por el ancho sendero
> que siguió la carroza, cruza el sol, pasa el día,
> y la luz va regando su dorada armonía (105-106)

En la siguiente estrofa el centauro canta a Apolo como "padre del Verso". Aquí alude al mito de Marsias, el célebre músico, hábil tocador de flauta, que se atrevió a desafiar a Apolo con dicho instrumento. Las Musas declararon vencedor a Apolo, el dios ató a Marsias a un árbol y lo desolló vivo para castigarle por su temeridad. La referencia de Valencia es económica y gráfica:

[11] *Las metamorfosis,* IV:275.
[12] *Servio.* X. 26; VIII. 68.

De allí parten los yambos como flechas de enojo
del artista con celos que, siguiendo la huella
de Marsyas, lo cautiva, lo vence, lo desuella. (106)

Termina este himno apolónico con alusiones a Musagetes (Apolo), dios de los poetas y las Musas, y una descripción de la belleza física de Apolo. Los últimos versos de este pasaje sugieren escenas de placeres sensuales: un erotismo rubendariano:

Por la senda más agria del adusto Parnaso,
con la crin en desorden, a la luz del ocaso
va subiendo Pegaso portador en sus ancas
del cantor Musageta de las Vírgenes blancas.
Y en la fiesta del mármol, sobre el bajo relieve,
entre dioses risueños y Afroditas de nieve
cuyas bocas ensayan las sonrisas eternas,
se irgue Apolo: la carne de sus pálidas piernas;
el torso alabastrino donde la gracia ondula
en cadenciosos planos; la frente que simula
un ara donde ofician la Luz y la Alegría,
y de su cuerpo todo la vívida armonía
parece que suspiren por el febril contacto
¡de efebos y de ninfas de delicioso tacto!
¡Al Crinado cantemos! (106)

Todo este bello encomio al dios pagano no le ha impresionado gran cosa al monje, que ahora relata la vida y la crucifixión de Jesucristo. Mientras habla San Antonio, el centauro repentinamente se aleja "doliente y silencioso", convencido, al parecer, de la grandeza del dios cristiano:

y entre la gris llanura
borró para los hombres su helénica figura,
mientras el viejo monje —con su báculo incierto—
con el signo de gracia borraba en el desierto
las huellas del Centauro... (109)

Así termina el poema. El ideal cristiano vence el pagano. Pero no hay ninguna desaprobación del pagano, ni mucho menos, porque en la cálida descripción de Apolo, Valencia revela su gran admiración por la antigüedad y su mitología.

Un crítico ha dicho de este poema: "...one is at a loss to find to what side Valencia is inclined, whether to Christ's or Apollo's".[13] Otros opi-

[13] A. Ortiz Vargas, "Guillermo Valencia, Colombia's Master Poet", *Poet Lore*, XLI (1930), pág. 421.

nan de distinta manera.[14] Pero nadie niega la erudición mitológica en "San Antonio y el centauro". Daniel Restrepo, que pone casi toda su atención en el aspecto cristiano del poema y hace digresiones para probar la fe católica de Valencia, dice de paso:

> Lo primero que sorprende en esta creación de nuestro Maestro Colombiano, es la erudición helénica. La primera parte del poema supone un dominio de la mitología cual no es fácil hallar en los poetas neoclásicos del siglo XVIII, enamorados de las deidades paganas, y tan estériles cuanto amanerados en sus concepciones. El cuadro que Valencia dibuja de la cultura pagana, es de una comprensión admirable: es un resumen expresivo de la mentalidad, de los sentimientos, de las supersticiones y de los vicios de Grecia... Erudición griega es el empleo de nombres como "Hippofos", "Marsyas", "Orcomenio", "El Ceñudo y Latona".[15]

"San Antonio y el centauro" recuerda algo el famoso "Coloquio de los centauros" de Rubén Darío, aunque los dos poemas en verdad tienen poco en común. Ambos tratan de centauros y están en forma dialogada. Pero el poema rubendariano hace hincapié en los mitos que tienen que ver con los centauros e incluye disquisiciones que ahondan en los misterios de la vida y la muerte; en el poema de Valencia las alusiones mitológicas casi todas se refieren a Apolo, aunque el centauro, al empezar el diálogo, narra algo de su vida y carácter. Valencia habrá tomado la idea para este diálogo entre el santo y el centauro del libro de San Jerónimo, pero también puede que el "Coloquio de los centauros" publicado en *Prosas profanas* (1896), unos pocos años antes de *Ritos*, le haya inspirado.

En otras poesías de *Ritos* y a través de toda la poesía miscelánea de Valencia, recogida y publicada en la edición de Aguilar, ocurren alusiones a la mitología clásica, unas comunes a todos los poetas, otras de más originalidad e imaginación. La titánica figura del poeta francés, Víctor Hugo, le inspira un poema a Valencia como a tantos poetas hispanoamericanos. Aquí en estos versos el colombiano le parangona al vate gálico con varias deidades paganas: Hefestos, el herrero de los dioses, y el Cí-

[14] V. Daniel Restrepo, "San Antonio y el centauro", *Revista Javeriana*, XXX (1948), 226-232. Lacau, *obra citada*, sostiene: "El sentimiento religioso vive en muchas concepciones poéticas de Valencia. Algunos críticos han señalado en él una fluctuación entre la admiración pagana y el sentimiento cristiano. Creemos que tales críticas son injustificadas. Puede admirarse el ideal estético, pagano, pero aceptarse como raigambre de la vida perdurable la doctrina de Cristo. Además el propio Valencia falla su pleito, en forma definitiva, en su hermoso poema "San Antonio y el centauro" (págs. 172-173).

[15] Restrepo, págs. 226, 231. "Latona" no es precisamente ejemplo de erudición griega, como dice Restrepo, sino latina, porque es el nombre que le dieron los romanos a la madre de Apolo, "Leto" en griego.

clope; también aparecen otras referencias mitológicas, en especial el laurel de Apolo (la rama luminosa), símbolo de la poesía que sirve de leitmotiv en estas líneas:

La negra ferrería
resuella por los hornos fatigosa,
y al golpe de martillo
salta la luz en chispas deslumbrantes;
allí, el mítico Hefestos,
¿quién forjará tus versos centelleantes,
ceñida la ancha frente, de Apolo con la rama luminosa?
Pedían tus martillos
puños de Prometeos y de Atlantes;
hoy, cabe el yunque mudo,
se arremolina multitud llorosa;
has escalado el cielo —ceñido con la rama luminosa—
amontonando versos,
versos como el Pelión de los gigantes
.....
y tú, desde la cima,
en las garras de un águila, rampantes
muestras —potente Cíclope—
el fuego de tus himnos fulgurantes,
ceñido la ancha frente, ¡de Apolo con la rama luminosa!
(553-554)

Quizás la comparación que acuda con la frecuencia más fatigosa a la pluma de los poetas en cuanto a Hugo es la de Júpiter o Zeus con sus rayos.[16] Valencia no la emplea en el poema citado, pero sí en otro, "La tristeza de Goethe", donde interpreta la filosofía y personalidad del alemán y le presenta como numen digno de compararse con el dios pagano en varios aspectos:

Al descorrer el velo que recataba el busto,
te ves, oh Goethe, un numen de fascinar sereno,
y lloras ante el mármol, tú, ¡Júpiter venusto!
grave, feliz, remoto, primaveral, augusto,
del águila invisible y encadenado trueno.
Del ario Jove tienes la majestad austera

[16] Compárese con los versos de Darío dedicados al poeta francés: "y Júpiter Tonante, / que manda el aquilón, domeña el rayo, / que a su voz el Olimpo temblar hace, / y sé que ostenta, con su manto de éter, / en un trono flamígero y radiante"; *(Obras poéticas completas* [Madrid, 1941], pág. 166), o éstos de Salvador Díaz Mirón donde Hugo aparece como Titán que desafía el poder de Zeus: "¿Qué fuerza más divina / que la de ese Titán que escala el cielo, / desafiando al rayo" *(Poesías completas* [México, 1941], pág. 34).

—también a ti por Júpiter te consagró la Fama—.
. . . . . .
En ti todo transpira la olímpica clemencia,
la plenitud, la firme serenidad, la ciencia,
el pecho sin la angustia de sórdidas perfidias,
la paz inaccesible, la material esencia:
¡Tú fuiste la viviente divinidad de Fidias! (614-615)

En esta alabanza goethiana una referencia lacónica:

su primordial enigma narráronte las piedras (615)

parece referirse al mito de Deucalión y Pirra, los únicos humanos en la mitología griega que se salvaron del diluvio y que volvieron a poblar la tierra, arrojando por encima del hombro piedras que se convertían en hombres y mujeres.

Goethe, tan divino cantor para Valencia, escribe poemas llenos de color y música. No sólo le arrebata a Júpiter el cetro, sino que les quita a otras figuras mitológicas los dones: a Orfeo y a Apolo (el Crinado) la música y a Febo el sol de muchos colores:

Arrebataste al Febo su veste policroma
y sus veloces flechas la asiste en rudos vuelos. (616)

Si arrebataste a Júpiter el cetro de la vida,
sus símbolos a Orfeo, su cítara al Crinado;
si a tu vivir le diste la exaltación panida,
y por templar las hieles del implacable hado
vaciaste de Dionisos la copa enloquecida: (618)

El colombiano sentía por la obra de Goethe una grande admiración, como notamos en los versos ya citados y que se nota también en una explicación en prosa que sigue a "La tristeza de Goethe" (622-624). Una de las cosas que le hizo más simpático fue ese amor profundo por lo griego que para Goethe "encerraba el proceso humano; es decir, un mundo" (624). Valencia, que era un buen traductor de muchos poetas de varias lenguas, tradujo al castellano unos veinte poemas de Goethe, entre ellos algunos que tratan de temas mitológicos como *Ganimedes* (806) y *Prometeo a Pandora* (810).

La heroica y doliente figura de Prometeo aparece en los versos de Valencia, especialmente en los de tono religioso, como "Job":

Su lacerada carne despréndese a pedazos
bajo los picotazos de un buitre,

par de aquél que sobre un monte
—ya hendido el pecho—
le sorbió la sangre rebelde a Prometeo. (576)

En "Loa del pobrecillo" alude Valencia a San Francisco de esta manera:

Dulce Prometeo
que robaste al cielo la demente llama,
has cobrado imperios al Señor divino
y en fulgor eterno dora tu camino
la febril antorcha que tu ser inflama. (562)

Dos veces hay alusiones a Narciso, una en "A Julio Flórez":

Tu libro a nuestras almas es el bruñido espejo
que deleitó a Narciso doblado ante el raudal (547)

Más impresionante es la siguiente imagen en "A mis votos", versos dedicados a unos jóvenes recién casados:

surja del fondo especular
su fresca imagen cual si fuese
la de un Narciso de doble faz, (432)

"Esculturas" fue escrito en la ocasión de otras bodas. Después de describir a la novia, recurre Valencia a la mitología para comparar al novio con dos dioses griegos:

Para contraste de ese albor divino,
quiero fundir en bronce rutilante
un mancebo que sea a un tiempo Atlante
y Hermes, pero en consorcio peregrino.

De aquél le doy el ademán felino
bajo la mole en gravedad constante;
del otro la mirada penetrante
que disipa las sombras del camino... (429)

Esta última alusión a Hermes como Dios de los caminos que protege a los viajeros atestigua otra vez el sólido conocimiento mitológico de Valencia. En la obra de otros muchos poetas hispanoamericanos de su época

hay referencias a Hermes sólo como el mensajero de los dioses o el guía de las almas muertas.[17]

En "Elegía", poema dedicado a un perro fiel, Valencia se vale de los canes mitológicos, la jauría de Diana y el monstruo de tres cabezas, guardián inflexible de los infiernos:

> ¿Por qué no celebrarte en el postrero
> vástago de tu raza
> corte de Diana, prole de Cerbero? (603)

Pan, dios tan preferido de Darío y otros modernistas, no está ausente de la obra de Valencia. En "La Voz en el eco" vemos bien delineados los rasgos físicos de los faunos:

> Inútil perseguir el atávico signo
> que velan tus mechones, porque tu aire maligno
> a todos muestra el sello de prosapia faunesca:
> Si alguien duda, remire tus perfiles de cabro,
> y verá cómo brilla sobre tu rostro glabro
> la luz de aquella gracia conturbadora y fresca. (684)

Es probable que "el atávico signo" que velan los mechones sean las orejas, aunque puede referirse también a unos pequeños cuernos, porque muchas veces, sobre todo en el arte, se le representa a Pan con los cuernos del chivo. El uso del adjetivo "glabro" también está conforme con el retrato de Pan de la antigüedad: aunque posee cuernos cabrunos, tiene la cara lampiña de un joven.

Luego sigue el poeta con una descripción de Pan y sus seguidores que bailan y cantan celebrando sus ritos:

> En la arcaica siringa, tubular, nemorosa,
> cantaste el himno alado del amor y la vida
> y a tu vivo conjuro dejaron la escondida
> mansión faunos y ninfas en ebriedad gozosa.

[17] En la obra poética de Darío, riquísima en alusiones mitológicas, escasean las alusiones a Hermes. Darío siempre le llama por su nombre romano, Mercurio. Su insignia, el caduceo, aparece en casi todas las referencias a este dios: "En tu homenaje pasar veo / a Mercurio y tu caduceo" (*Obras poéticas completas*, pág. 769); "Parece que Mercurio llevara el caduceo / de manera triunfal en mi dulce país" (pág. 755); "y vi la singular doble serpiente / que enroscada al celeste caduceo / pasó sobre las olas de repente / llevada por Mercurio" (pág. 646). En "Canción de los pinos" alude Darío a la famosa sandalia de Mercurio: "Tocó vuestra frente la alada sandalia" (pág. 656).

Tú al centro, ellos tejían su danza voluptuosa
por restaurar el mito de una estirpe abolida,
y así pareció el numen de la selva florida,
con sus labios sedientos y su mirar de diosa. (685)

Es curioso reparar en que la mayoría de las alusiones mitológicas en la obra poética de Valencia se refieren a dioses masculinos como Pan, Júpiter, Apolo, Prometeo, Hermes, el centauro; las diosas o mujeres célebres de la mitología no aparecen con la misma frecuencia en ella. Aunque hay muchos poemas de Valencia dedicados a mujeres, por lo general, el poeta no ha buscado un paralelo mitológico al hablar de ellas. La única mención de Diana es a sus perros, ya citada; Minerva aparece una vez con su lechuza, otra en "Himno al estudiante":

Tú no das, como otrora Minerva,
pulcro acero de sino triunfal,
para herir la soberbia impostura
y vencer a los tigres del mal. (416)

Tampoco se ve mucho a Venus o Afrodita, la más cantada de todas las diosas. En "Leyendo a Silva", uno de los mejores poemas de Valencia, compuesto de coplas de maravillosa armonía, se encuentra a la diosa bajo su nombre de Citeres:

Allí, cual casto grupo de núbiles Citeres
cruzaban en silencio figuras de mujeres
que vivieron sus vidas, invioladas y solas
como la espuma virgen que circunda las olas; (4)

El símil de la "espuma virgen" es feliz porque recuerda el famoso nacimiento de Afrodita, engendrada por la semilla de Cronos que, derramada en el océano, se convirtió en espuma. Más tarde en el poema hay una alusión al amante de Venus y la inmensa pena de la diosa al perderlo:

No manchará su lápida epitafio doliente;
tallad un verso en ella, pagano y decadente,

digno del crespo Adonis en muerte de Afrodita:
un verso como el hábito de una rosa marchita,

que llore su caída, que cante su belleza,
que cifre sus ensueños, ¡que diga su tristeza! (8-9)

Esta bella elegía a José Asunción Silva termina con unos versos que le colocan entre los dioses:

> Así rindió su aliento, bajo un sitial de seda,
> el último nacido del viejo cisne y Leda. (9)

En la obra poética de Valencia no se desencadena un alud de alusiones mitológicas como en muchos poemas de Darío o de Julio Herrera y Reissig, donde deslumbra la mitología con su opulencia y belleza. El colombiano por lo común se atiene al comedimiento clásico. Lo que gana su poesía en moderación y plasticidad, quizá lo pierde en emoción. Si le comparamos con Darío en su empleo de la mitología, vemos que en lo emotivo, y en especial, en lo erótico, Valencia va muy a la zaga; pero no prescinde de sus emociones.[18] A través de su obra poética Valencia pone de manifiesto su amor a la antigüedad y despliega un conocimiento fehaciente de la mitología, más hondo que el de la mayoría de los modernistas y que el de los poetas contemporáneos hispanoamericanos.

GEORGE SCHADE,
Universidad de Texas.

[18] V. Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México, 1954), págs. 312-313.

Paralelismos entre Flaubert y Eduardo Barrios

En Hispanoamérica el averiguar lo que Eduardo Barrios llama "los padres espirituales" de un escritor resulta un problema sumamente difícil. La nuestra es una literatura híbrida, una mezcla de tendencias, técnicas y movimientos extranjeros e indígenas que el genio peculiar hispanoamericano ha venido ora adaptando ora rechazando. Por medio de este proceso depurativo, el escritor americano ha logrado aproximarse cada vez más a la verdadera expresión del alma hispanoamericana. Así pues, no siempre es fácil acertar lo que es influencia directa en un autor y lo que es un fenómeno del ambiente y del tiempo. Lo peor es que se expone uno a seguir el camino del celo desmedido e incurrir en el error común de encontrar semejanzas e influencias donde tal vez no las haya.

Estoy persuadido de que Flaubert ejerció marcada influencia en la obra de Eduardo Barrios, pero en este trabajo me limitaré a indicar las similitudes de mayor importancia entre *Un perdido* y *El niño que enloqueció de amor* de Barrios y *L'Education sentimentale* de Flaubert.

Es de lamentar que, con contadas excepciones —Arturo Torres-Rioseco, Arnold Chapman—, la mayoría de los críticos hispanoamericanos haya descuidado este interesante problema. Los más, es cierto, mencionan a Hugo, Zola, los Goncourt, Balzac, Daudet, etc., pero no a Flaubert. Torres-Rioseco dice:

> Es indudable que Lucho y El niño que enloqueció de amor son descendientes directos de Frédéric Moreau, héroe de *L'education sentimentale* de Flaubert. En estas tres novelas hay una síntesis de sensibilidad contemporánea en la persona del protagonista y se nos revela el choque entre esta sensibilidad y la piedra fría del realismo ambiente. La sensibilidad es el factor

> que determina la existencia de estos tres individuos; y en su debilidad tienen que buscar un regazo de mujer para descansar sus frentes angustiadas y huir de las asperezas del mundo.[1]

Confieso estar completamente de acuerdo con esto. Sin duda alguna sí existe parentesco estrecho entre El niño, Lucho y Frédéric. Y aunque Barrios mismo asevera: "¡Oh, los padres espirituales de un escritor! Los míos son muchos, son demasiados; tantos, que ni los distingo. Leo a todos, siguiendo la norma de Balzac, para no parecerme a nadie",[2] las semejanzas son tales que no pueden pasarse por alto. Por más que Barrios parece dar a entender, con su silencio, que no le debe nada a Flaubert, la influencia de éste se trasluce inconfundiblemente en las dos novelas mencionadas. Claro está que Barrios ha logrado una definición tal de sí mismo que no tiene por qué disculparse de haber sido influido por un artista tal como Flaubert.

Julia García Games, al interpretar la estética de Barrios, nos dice:

> A su carácter personal responde la forma poética de Barrios. Sus personajes están dotados de un caudal de vida admirable, de una atrayente individualidad, no son caracteres propiamente dramáticos, al chocar con la realidad no modifican su alma interna, pero la agudizan y de esto sale un enriquecimiento incomparable.[3]

No sé exactamente lo que esta escritora quiera decir con el "caudal de vida admirable" que atribuye a los personajes de Barrios. A no ser que se refiera a la capacidad de sufrimiento que despliegan El niño y Lucho. Pero el caso es que la tragedia de Lucho y El niño estriba en el hecho, precisamente, de que "al chocar con la realidad no modifican su alma interna". Y lo mismo puede decirse de Frédéric. Los tres personajes sufren del mismo mal, cada uno con manifestaciones peculiares. A saber, de intensa abulia que no les permite actuar y casi ni reaccionar sino por dentro, calladamente. Siempre viven al margen de la vida.

Una de las leyes fundamentales para la preservación de la vida es la adaptación a los cambios que se efectúan en la naturaleza. Organismos hay que, debido a su aislamiento y a lo protegido y especializado de su ambiente, pierden esta facultad primordial y desaparecen, se extinguen. Lucho —y hasta cierto punto El niño— es uno de tales organismos espe-

[1] Arturo Torres-Rioseco, *Grandes novelistas de la América Hispana* (Berkeley, 1943), pág. 37.
[2] Eduardo Barrios, *Y la vida sigue* (Buenos Aires, 1925), pág. 91.
[3] Julia García Games, *Como los he visto yo* (Santiago de Chile, 1930), pág. 120.

cializados, incapaces de sufrir un cambio brusco: A Lucho se le extingue el espíritu, el alma misma; al Niño se le ofusca la mente.

Las tres víctimas de una imaginación tan desmedida, tienen en común el carecer en absoluto de la capacidad de tomar de la vida aquello que tanto desean. Extienden la mano hacia ello para retirarla súbitamente al palpar las espinas que lo cubren, y así nunca llegan a gustarlo. Hay, sin embargo, diferencias esenciales entre los tres personajes; diferencias de actitud ante la vida, ante la mujer, ante el amor; diferencias de aspiraciones, sueños y reacciones.

Lucho es la hoja seca a la merced del vendaval que azota su vida de abúlico. La abulia le va penetrando en el ser a medida que se desliza su vida; es un veneno corrosivo, todopoderoso, que va invadiéndole hasta el último recinto del alma, trayendo consigo la parálisis y la atrofia completas del ánimo. El amor, para él, es una necesidad fisiológica, es el elemento que le sustenta. Anhela ser amado hasta la desesperación, ser mimado y acariciado con gran ternura; sueña ser redentor de flores del fango; ansía purificar por medio de un amor puro y piadoso alguna prostituta arrepentida.

El Niño, debido en gran parte a su precocidad fisiológico-mental y a su gran sensibilidad, sufre una serie de sensaciones, emociones y deseos que su tierna edad no le permite comprender. Su vida entera gira alrededor de su amor por Angélica.

Frédéric precisa un norte. Ese norte es el amor. Y como símbolo del amor, una mujer. Y si Mme. Arnoux es este símbolo, también lo hubiera podido ser cualquier otra mujer. Siempre atento, como Narciso, a su imagen que se refleja en el estanque de su vida de sibarita, quisiera vivir un drama violento, intenso. Solamente así, en un ambiente íntimo, rodeado de objetos costosos, conocidos y amados, quiere gozar las delicias del bello sufrir. Necesita *bric-à-brac, bibelots,* suave y melodiosa música de tono elegiaco. Las notas agudas, si ha de haberlas, deben ser quejumbrosas y brotar de su corazón una a una, en lágrimas diamantinas para hilarlas luego en rosario de sufrimiento elegante y refinado. En el poema armonioso de su vida no hay lugar para la nota átona o discorde.

Estos sensitivos van por la vida con sus sueños color de rosa, contentándose con lo menos cuando no les es posible obtener lo más: Frédéric se contenta con la Maréchale cuando no logra conquistar a Mme Arnoux; Lucho se contenta con la Meche, ángel de prostíbulo, cuando pierde a sus abuelos y a su madre, y después con Teresa al perder a Blanca; y el pobre Niño, sin tener en quien confiar, se reconcentra en sí mismo más y más, hasta que su amor le conduce a la locura.

La inacción de Frédéric se manifiesta de varias maneras. Se enamora loca, perdidamente, de Mme. Arnoux desde el primer momento en que la ve. Casi se muere por declarársele, pero siempre que lo intenta se le traba la lengua y acaba por hacer el ridículo. El temor al fracaso le hace vacilar:

> ¿No sería tal vez mejor dejarse de rodeos y declararle su amor? Entonces escribió una carta de doce páginas, llena de lirismos y de exclamaciones; mas luego la despedazó, y no hizo nada, no aventuró nada, inmovilizado por el temor al fracaso.[5]

Otras veces parece decidirse por la resolución, pero sus tentativas resultan un juego patético:

> Se señalaba días para ir a la casa de ella; una vez llegado a la puerta en el segundo piso, vacilaba. Se oían pasos, abrían, y el oír las palabras "la señora ha salido", le parecía una liberación, y como si le hubieran quitado un peso del corazón".[6]

Parece que la proximidad del ser amado tiende a acentuar su mutismo. En cierta ocasión, Frédéric acompaña a Mme. Arnoux y cree que al fin ha llegado el momento tan deseado, pero:

> El brillo de las luces en la avenida le volvió a la realidad. La ocasión era propicia. Decidió declararle su amor antes de llegar a la calle de Richelieu; pero, casi inmediatamente, ella se detuvo bruscamente frente a una tienda de porcelanas y le dijo: —Hemos llegado, ¡Muchas gracias! Hasta el jueves, ¿verdad?, como siempre.[7]

No solamente en cuestiones de amor es indeciso Frédéric. M. Dambreuse, un gran negociante de París, se interesa en Frédéric y le ofrece parte en una nueva empresa, así como un buen puesto en la nueva com-

[5] "Peut-être valait-il mieux courir droit au but, déclarer son amour? Alors il composa une lettre de douze pages, pleine de mouvements lyriques et d'apostrophes; mais il la déchira, et ne fit rien, ne tenta rien, immobilisé par la peur de l'insuccès." Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale* (Paris, 1923), pág. 32. Las traducciones en el texto de este artículo son mías.

[6] "Il se fixait des jour pour aller chez elle; arrivé au second étage, devant sa porte, il hésitait à sonner. Des pas se rapprochaient; on ouvrait, et à ces mots: 'Madame est sortie', c'était une délivrance, et comme un fardeau de moins sur son coeur.", *Ibid.*, pág. 78.

[7] L'éclat des lumières, sur le boulevard, le remit dans la réalité. L'occasion était bonne. Il se donna jusqu'à la rue Richelieu pour déclarer son amour. Mais, presque aussitôt, devant un magasin de porcelaines, elle s'arrêta net, en lui disant: —Nous y sommes, je vous remercie! A jeudi, n'est-ce pas, comme d'habitude?", *Ibid.*, pág. 96.

pañía. Pero éste nunca llega a decidirse. En otra ocasión, Frédéric promete 15,000 francos a su amigo Deslauriers para un periódico y para obtener el dinero se ve obligado a vender unas tierras. En esto aparece el marido de Mme. Arnoux y le pide prestada una cantidad igual. Frédéric no sabe qué hacer; vacila, y al fin flaquea y presta el dinero a Arnoux. Luego viene el remordimiento de conciencia, y sufre como un pobre diablo.

Esta incapacidad de acción y falta de ánimo se observa en Lucho también. La falta de comprensión mutua con su padre le hace sufrir. Su padre es un hombre sensitivo, a quien el régimen militar ha endurecido de tal manera que no puede mostrarse cariñoso o afectivo. Por mucho que ambos se quieran, no les es posible disipar la atmósfera de desacuerdo en que viven. El teniente Blanco explica el hecho así:

> En la milicia... las inclinaciones sentimentales y dulces de los hombres concluyen por deformarse. Parece que el rigor de nuestro régimen encarcelase la sensibilidad hasta el extremo de que, cuando brota o revienta por excepción la más leve burbuja de ella en nosotros, la creemos una claudicación vergonzosa, algo impropio de nuestro carácter, una debilidad punible porque empaña nuestra fortaleza de guerreros; una verdadera decadencia en suma.[8]

De manera que padre e hijo nunca logran reconciliarse, sino que se alejan más y más espiritual y afectivamente. La ocasión en que Lucho cree llegado el momento propicio para rasgar el velo de la incomprensión, pierde el ánimo y no sabe de qué manera empezar. Acaba por llorar y su padre, que ha bebido demasiado, le riñe:

> ¡Habrá imbécil! ¿Qué es eso de llorar sin causa alguna? ¡No decía yo! La maldita costumbre de criar a los hijos entre las faldas. Pero... no; óyeme bien: yo así no te quiero ver nunca. No y no. Mentecato, no te quiero; ¿me entiendes?[9]

El plan de reconciliación de Lucho fracasa por su falta de ánimo, por su mutismo, porque incluso ha previsto el fracaso mucho antes de hacer la tentativa.

La única vez que Lucho actúa con violencia y sin vacilación es después de que Rojas, colega suyo de la Biblioteca, le confiesa que le ha traicionado con Teresa. Lucho, el manso, se vuelve una fiera y se echa sobre

[8] Eduardo Barrios, *Un perdido* (Madrid, 1926), pág. 125.
[9] *Ibid.*, págs. 118-119.

Rojas y por poco lo mata. Ruedan por el suelo, entre los estantes, desparramando libros, sin decir palabra. Pero es como si en esta ocasión gastara todas sus fuerzas para luchar contra la vida. A partir de este momento, ya la vida deja de tener significado para él. Perdona a Teresa y, avergonzado, se encierra en su cuartucho; no sale a la calle a buscar otro empleo por el miedo de topar con algún conocido. Así, casi muertos de hambre, viven él y Teresa, hasta que ésta lo abandona. En ese momento deja de vivir Lucho.

El Niño que enloqueció de amor padece de este mismo mal. Cuando se da cuenta de que siente por Angélica un amor consumidor que le roe el corazón, quiere decírselo a alguien. A Angélica no puede ser, pues él sabe que ella no comprendería, que se reiría de él. Acongojado, sin dormir, ya medio loco, está para confesarlo todo primero al doctor y después a su madre; pero no puede hacerlo. Su mutismo se acentúa cada vez más, hasta que aunque quiere no puede confesar su malestar y él mismo se lo confirma: "Yo estuve tentado de contárselo por fin todo, porque cuando uno tiene pena y ve que otro también tiene, dan ganas de contar. Pero no me atreví. ¡Claro, cuándo me atrevo yo a nada! Soy más poquita cosa".[10] Qué significación encierran estas palabras: "¡Claro, cuándo me atrevo yo a nada! Soy más poquita cosa". Puede decirse que contienen la síntesis de la vida de Lucho, Frédéric y el Niño. Qué poca cosa son los tres.

El recogimiento ante la alegría ajena es otro rasgo peculiar de estos personajes, como ya lo ha notado Torres-Rioseco.[11] Frédéric sueña con hacer gran papel en sociedad, con gastarse su buen coche y pasearse con alguna mujer deslumbrante. Sale en su coche con la Maréchale a lucirse entre la *gente bien* en el *Champs de Mars* y su gusto se le vuelve hiel. Es como si la anticipación del placer le hubiera gastado todas las fuerzas y agotado la capacidad de gozar. En cierta ocasión, Arnoux le lleva a un baile de máscaras, donde conoce a la Maréchale. Envidia mucho Frédéric la facilidad con que se divierten todos los concurrentes, sin él poder participar en la diversión. Se siente cohibido y fuera de lugar, casi como si fuera un intruso.

Lo mismo le acontece a Lucho cuando niño. Se le invita a una fiesta de máscaras durante la cuaresma. Cuando se le explica lo que es una mascarada, se entusiasma de tal manera que mamá Gertrudis cree que es indicio de que se le va a quitar lo tristón y lo huraño. Agota su entusiasmo

[10] Eduardo Barrios, *El niño que enloqueció de amor* (Barcelona, 1922), pág. 104.
[11] *Grandes Novelistas*, pág. 38.

en probarse el traje de Arlequín y soñar con el sinnúmero de payasadas y gracias que hará en la fiesta: pero ya en la fiesta hace el ridículo y todos le llaman *pavo*. Años después, la noche que su padre se está muriendo, Lucho sale a divertirse con la Parcela. La alegría de todo el mundo contrasta con el dolor que él siente, y sólo consigue ensimismarse y aislarse del mundo que le rodea. No es capaz de olvidarse de sí mismo. Sufre de un complejo que le hace anhelar un desprendimiento emocional y mental —es decir, salirse de sí mismo— en el momento de actuar, para poder observarse y así intensificar ya sea su goce o su sufrimiento.

El Niño se queja de que los otros chiquillos no le comprenden, y llega a convencerse de que no es como ellos. Siempre está consciente de sí mismo como ser viviente y pensante y dispersa sus facultades de manera que nunca logra concentrarse en lo que está haciendo:

> No me divierten los otros chiquillos porque he visto que todos son muy distintos a mí. Ellos se olvidan de sus personas y de todas las cosas y pueden jugar a sus anchas, mientras que yo no me puedo olvidar de mí ni de nada, así es que nunca llego a fijarme bien en los juegos y siempre pierdo y hago perder a los de mi partido.[12]

Frédéric, aun entre sus amigos más íntimos, siente esta misma desazón, que le impide vencer el sentimiento de extrañeza que la alegría de otros le causa.

Frédéric manifiesta otro síntoma, la hipocondría, o sea el deseo de padecer alguna enfermedad rara para que se compadezca de él Mme Arnoux. Análogamente, el Niño nos cuenta el placer inefable que siente cuando oye a su madre contar a Angélica que él ha estado enfermo:

> Y luego le contó a ella mis nervios y mis cosas, y que si estoy muy anémico, y que si había tenido un cólico atroz, y qué sé yo; pero que cómo la querría a ella, a Angélica, cuando hasta en sueños, muchas veces, le decía frases de cariño. Yo me impresioné muchísimo cuando mi mamá dijo estas cosas, pero me alegré también, porque yo quería que Angélica las supiese, a ver si se compadecía y me volvía a querer y además porque no habría tenido valor para contárselas yo mismo.[13]

Torres-Rioseco[14] subraya el incidente en que Frédéric le ronda la casa a Mme Arnoux:

[12] *El niño*, págs. 29-30.
[13] *Ibid.*, pág. 115.
[14] *Grandes Novelistas*, págs. 42-43.

> En un piso de encima de la tienda de Arnoux había tres ventanas con luces todas las noches. En el fondo se divisaban unas sombras, una sobre todo, la de ella; venía desde muy lejos para mirar aquellas ventanas y contemplar aquella sombra.[15]

Lo ridículo de todo esto es que no son aquellas las ventanas de Mme Arnoux; ella no vive allí:

> Él miró las ventanas del segundo piso y al recordar con qué de amor las había contemplado tan a menudo, se rió por dentro de lástima a sí mismo. ¿Dónde, pues, vivía ella? ¿Cómo encontrarla ahora?[16]

El Niño también confiesa algo parecido cuando nos dice que se había:

> ... acostumbrado a ir todas las tardes. Nunca me animaba a pasar de la esquina; pero por las puertas del almacén la divisaba, y aunque fuera temblando de impresión y de nerviosidad, pasaba el rato y me venía conforme.[17]

El Niño siente deseos casi incontenibles de besar y acariciar a Angélica. El serle ella inasequible le torna morboso; lloriquea y maldice su inacción e ineficacia. Frédéric, a su vez, sufre arrebatos semejantes:

> Incapaz de acción, maldiciendo a Dios y acusándose de cobardía, se revolvía en su deseo como un prisionero en su celda. Una angustia continua le ahogaba. Permanecía inmóvil horas enteras, o se deshacía en lágrimas.[18]

La imperiosa necesidad que todo hombre siente, cuando es novato en cuestiones de amor, de contar sus aventuras con sus pormenores correspondientes, es rasgo común a Lucho y Frédéric. Aquél, al encontrarse con sus condiscípulos, menciona sus recientes trasnochadas:

[15] "Au-dessus de la boutique d'Arnoux, il y avait au premier étage trois fenêtres, éclairées chaque soir. Des ombres circulaient par derrière, une surtout, c'était la sienne; et il se dérangeait de très loin pour regarder ces fenêtres et contempler cette ombre." *L'Education sentimentale,* pág. 32.

[16] "...il regarda les fenêtres du premier étage; et il rit intérieurement de pitié sur lui- même, en se rappelant avec quel amour il les avait si souvent contemplées! Où donc vivait-elle? Comment la rencontrer maintenant?", *Ibid.,* pág. 58.

[17] *El Niño,* pág. 86.

[18] "...incapable d'action, maudissant Dieu et s'accusant dêtre lâche il tournait dans son désir, comme un prisonnier dans son cachot. Une angoisse permanente l'étouffait. Il restait pendant des heures immobile, ou bien il éclatait en larmes," *Education,* pág. 99.

—¡Ah, bribón!... con los oficiales, con las cómicas...
—Y tú, a ver, ¿no te gastas una coristilla siquiera?...

Lucho sonrió. La verdad, la verdad..., esto le engreía. Su corazón vibraba resueltamente, arrebatábase de pronto en pleno ensueño. Tanto como había deseado él conversar aquellas cosas con alguien...

—Cuenta, hombre, cuenta...
—Miren, no me hagan decir quién es. Hay peligros. Ustedes no saben bien estas cosas...¡Huy!
—Déjenlo hablar.
—Lo que puedas, oye, lo que puedas.

¡Oh! Cómo mintió. ¡Qué bien mintió! ¡Cuántos detalles! ¡Qué colorido!... La dama era casada, casada con un bruto, un borracho, un grosero, un cómico de esos que hablan hasta por los codos, soltando tacos y haciéndole subir a cada rato los colores a la cara a la pobrecita, que estaba ya desesperada, loca con aquél animal. Le pedía fugarse juntos...[19]

Frédéric, menos imaginativo o más prudente que Lucho, no llega a tanto. Cuando Deslauriers insinúa que Frédéric es amante de Mme Arnoux, ni lo niega ni lo afirma, sólo se ríe socarronamente. Deslauriers, con el fin de animarle, cuenta que Mme Arnoux sufre un síncope cuando sabe que Frédéric está por casarse, pero éste no quiere creerlo. Entonces Deslauriers le dice:

—A una persona indiferente no le habría dado el vahido que ella sufrió.
—¿De veras?, exclamó Federic.
—¡Ay, pícaro, te traicionas! A ver, ¡sé franco!

Una tremenda cobardía se apoderó del enamorado de Mme. Arnoux.

—Pero... te aseguro que no! ¡Palabra de honor!

Estas débiles negativas aacbaron por convencer a Desauriers. Le felicitó. Le pidió "detalles". Frédéric no se los dió, y hasta venció el deseo de inventarlos.[20]

Hay una escena que figura tanto en *L'Education sentimentale* como en *Un perdido;* el parecido es notable: ambos héroes ven a una mujer vestirse en su presencia. Flaubert pinta la escena con cierta gracia inocente;

[19] *Un Perdido,* pág. 164.

[20] "...Une personne indifférente n'aurait pas eu l'espéce de syncope qui l'a prise.
—Vraiment, s'écria Frédéric.
—Ah! mon gaillard, tu te trahis! Sois franc, voyons!

Une lâcheté immense envahit l'amoureux de Mme. Arnoux.

—Mais, non!... je t'assure! ma parole d'honneur!

Ces molles dénégations achevèrent de convaincre Deslauriers. Il lui fit des compliments. Il lui demanda 'des détails'. Frédéric n'en donna pas, et même résista à l'envie d'en inventer", *Education,* págs. 374-375.

Frédéric parece que fuera una colegiala. No así Barrios, quien describe la misma escena con malicia. Lucho, lleno de codicia y pensamientos lujuriosos, ve vestirse a la Parcela:

> En el espejo del ropero pudo contemplar el cuerpo extrañamente provocativo de la prostituta, fino, esbelto, delicado, felino. Y las palabras huyeron. Sufría Luis un vértigo. En su cerebro obscuro de pulsaciones, repetíase sin cesar, como la corta melodía de un caja de música, el consejo de los oficiales: reemplazar a la Meche por la Ana.[21]

La idea del suicidio es una preocupación casi innata en Lucho y Frédéric. Pero como ambos son abúlicos, nunca llegan a ese extremo. Lucho, después que le abandona Teresa, vaga desorientado por barrios ínfimos, entre el hampa, y hasta llega a entrar en un antro asqueroso en compañía de un criminal. Busca la muerte que apetece, pero no la consigue. Frédéric, después de su fracaso en la Sorbonne, padece un ataque de nervios semejante:

> Unas nubes sombrías cubrieron la luna. Él la contempló, y pensó en la grandiosidad de los espacios, en la miseria de la vida, en la insignificancia de todo. Amaneció. Le castañeteaban los dientes, y medio dormido, mojado por la neblina, y con ganas de llorar, se preguntó ¿por qué no acabar con todo de una vez? [22]

Existen muchas otras semejanzas menores, pero el rasgo fundamental de estos caracteres es la abulia, resabio que aportó el romanticismo. Los románticos manifestaron esta misma inquietud y se quejaron de la indiferencia de la naturaleza. En personajes tales como Lucho, Frédéric y el Niño, la desazón proviene de la indiferencia, no de la naturaleza, sino de la sociedad; la sociedad que se ha desarrollado con gran rapidez, dejando a estos individuos a la zaga. En resumidas cuentas, nunca coincide la realidad con el mundo que ellos se han forjado en su imaginación. Es muy probable que este tipo de abúlico sea endémico en Francia, y que al ser imitado en América parezca exagerado. Desde luego, no es fácil acertar en este punto. En su concienzudo estudio del tipo del "perdido", Arnold Chapman no atribuye gran importancia a la influencia extranjera como posible fuente de estos personajes:

[21] *Un Perdido,* págs. 239-240.

[22] "Des nues sombres couraient sur la face de la lune. Il la contempla, en rêvant à la grandeur des espaces, à la misère de la vie, au néant de tout. Le jour parû; ses dents claquaient; et, à moitié endormi, mouillé par le brouillard et tout plein de larmes, il se demanda pourquoi n'en pas finir?", *Education,* pág. 110.

> Cuanto más se examinan las posibles fuentes literarias del "perdido", más nos queda la impresión de que modelos extranjeros no pueden haber tenido más que una influencia superficial; de que es preciso buscar en otros lugares, más hondo en la cultura hispanoamericana, para explicar no sólo la aparición en rápida sucesión de *El mal metafísico* y *Un perdido*, sino la aceptación por el público de sus protagonistas como seres reales.[23]

A mi parecer, no hay nada de ilógico en subrayar el parentesco francés. Hay que tener presente que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX la boga de la literatura francesa en Hispanoamérica aumentó y que cuajó la afinidad espiritual, psicológica e intelectual entre Hispanoamérica y Francia.

Manuel Gálvez, en su ensayo "Las almas débiles en la novela moderna", ofrece otra fuente como origen de los abúlicos:

> Es principalmente en el naturalismo donde la debilidad humana llena las novelas. Emma Bovary y Federico Moreau son los tipos esenciales de nuestra flaqueza en materia de amor. Federico, sobre todo, nos produce una tremenda sensación de desaliento y de tristeza. El lector que ignora la vida suele sublevarse contra Flaubert. ¿Cómo es posible, se pregunta, que aquel muchacho inteligente se inutilice por la mediocre Mme Arnoux, a la que durante las quinientas páginas de *La educación sentimental* ni siquiera llega a revelarle su amor?[24]

Lo que Gálvez no nos dice es que el mismo mal que destruye a estos individuos les hace arder la imaginación. Claro está que Frédéric, como exagerado que es, dota a Mme Arnoux de cualidades que dista mucho de poseer. Pero es menester recordar que el idealismo desmedido de este héroe es precisamente lo que le permite convertir a una mujer mediocre en un ser extraordinario.

Otro aspecto que subraya Gálvez en dicho ensayo es el de la piedad de ciertos escritores que les lleva a crear caracteres "que han perdido el último resto de energía que les dio la naturaleza":

> Nuevamente el lector preguntará: ¿por qué? Porque la esencial característica de estos escritores es la piedad. ¿Y cómo ha de ejercerse la piedad

[23] "The more one examines possible literary sources for the *perdido*, the more one is left with the feeling that foreign models cannot have had more than epidermal influence; that it is needful to seek elsewhere, deeper in Spanish-American culture, in order to explain not only the appearance in quick succession of *El mal metafísico* and *Un perdido* but also the reading public's acceptance of their protagonists as true to life." Arnold Chapman, "The *Perdido* as a Type in some Spanish-American Novels", *PMLA*, LXX (1955), pág. 23.

[24] Manuel Gálvez, *El espíritu de aristocracia y otros ensayos* (Buenos Aires, 1924), págs. 128-129.

> sino sobre los desgraciados, los vencidos, los débiles? ¿Qué sentimientos de misericordia pueden inspirar los felices, los triunfadores, los fuertes?[25]

Tal es, pues, la teoría de Gálvez sobre estos caracteres vencidos. Sin embargo, no nos explica por qué existen; no nos explica el fenómeno social que los produce. Pero si, en efecto, la novela es reflejo o expresión de la vida, entonces me es lícito insistir en que estos seres de que he venido hablando no sólo existen, sino que han existido y existirán. Y, claro está, siempre llevarán de fondo la ternura y compasión del artista que les da vida. Sobre todo en Hispanoamérica donde el *sentimental,* en el sentido que yo creo Barrios quiso darle a este vocablo, abunda hoy día. Ahora bien, es menester reconocer que en Hispanoamérica la incidencia del *vencido* —del *sentimental,* si se quiere— es una realidad insoslayable. Y lo más probable es que esto se deba a la tan arraigada como nociva costumbre "de criar a los hijos entre las faldas" —como dice el padre de Lucho— que inutiliza a tantos seres. A mi parecer, esta es la *educación sentimental* tal como Barrios la entiende. Pero es preciso aclarar que este tipo no obedece exclusivamente a ningún móvil económico o de clase social, sino que suele darse en todos los medios, así en Francia como en Hispanoamérica.

CARLOS LOZANO,

Universidad de California,
Berkeley.

[25] *Ibid.,* pág. 131.

Rasgos estilísticos en algunas novelas de Eduardo Mallea

La obra de Eduardo Mallea ofrece una interpretación madura y seria de la vida argentina en sus valores más hondos y permanentes. Sus novelas revelan una profunda preocupación por el progreso moral y social de su país, y a la vez una fe inquebrantable en su porvenir. En este trabajo me limito a escribir sobre algunos aspectos de la técnica estilística de este autor, de su prosa como indicio personal de su arte.

Los elementos más esenciales y originales de la obra de Mallea giran alrededor de lo psicológico y lo intelectual. Su novela de ideas, de planteamiento de problemas, de conflictos personales y de búsquedas estériles, muestra una prosa que es en gran medida la expresión literaria de estados emocionales y de causas y motivos de conducta. Por encima de las descripciones del ambiente físico, del desarrollo de sucesos, o de escenas de acción, se destaca la pintura pormenorizada del mundo más íntimo, más hondo de los personajes. Este carácter de la prosa de Mallea, esta pasión por concebir el lenguaje en un plano de casi excesiva psicología, se revela a cada paso en párrafos como el siguiente, tomado de su novela *Todo verdor perecerá:*

> Ella tuvo compasión por ese pobre hombre vencido. Tuvo que levantar su soledad de raíz frente a ese espectro que de ahí en adelante se sentó frente a ella a la mesa, más abrupto que nunca, que no hablaba, que no decía lo que pensaba ni lo que sentía. Como nunca había tenido hacia él amor, Ágata tuvo que hacer un esfuerzo sobrehumano para edificar una actitud en la que no cupiera una sombra de ella misma sino el reflejo de un cariño inventado. Pero, ¿cómo iba a llegar hasta el lastimado, si detrás del lastimado estaba más vivo que nunca el otro, ese monstruo, el resentido?

> Cuanto más pugnaba ella por vencer ese necesario combate, más sentía como en aquel otro cuerpo la amargura y el despecho estaban por explotar.[1]

En otros trozos de igual índole psicológica e introspectiva, el lenguaje posee cierto tono rebuscado, complicado, lleno de palabras y giros violentados más de lo que es razonable. De *Los enemigos del alma* sacamos este ejemplo, en que se hace notar el conflicto tremendo entre los tres hermanos Guillén debido a sus temperamentos opuestos y a la falta de entendimiento mutuo:

> Cuando Débora estalló en la réplica gritando que el más grande juzgador era él, pues del agravio de sus juicios hacía gozo, complaciéndose en la justificación que para los cínicos implica el extravío de los demás, la caída general y la bajeza de todos, cuando le gritó que él pertenecía a la especie de los alegres atribuidores de ignominia, a aquellos en quienes la ajena corrupción florece en corolas de complacencia, en sarcasmos, en sonrisas cómplices, en fin en una frívola relajación de los resortes de soledad, las palabras se hicieron feroces y Cora abundó al fin con un grito para aplacar a aquellos contrarios pugnaces.[2]

Es precisamente en estas secciones de análisis interior en donde más se nota la prolijidad con que se reviste a veces su prosa. Tiene Mallea mucho que decir, pero abusa con demasiada frecuencia de la paciencia del lector y sacrifica el interés sostenido de la obra para sondear cada matiz de emoción y de pensamiento.

La prosa de Mallea revela ciertos toques de estilo, ciertas características en la selección y el empleo de palabras que constituyen una nota propia y saliente de su arte. Estos rasgos nos interesan ahora.

Las contradicciones de la vida, verdaderas o aparentes, las paradojas, y toda clase de yuxtaposición de conceptos, en las cuales encuentra Mallea tanta sustancia filosófica, se incorporan repetidas veces en su lenguaje en diversas formas. El novelista juega ingeniosamente con una idea cuando dice, por ejemplo: "Todo lo estático es desorden; en cambio, el desorden mismo —la gente que camina, las luces efímeras, pero intensas...— asume la categoría de un orden, pues es ritmo".[3] También esta frase: "A nadie se odia como a aquél que obtiene de nosotros para su gozo la co-

[1] Eduardo Mallea, *Todo verdor perecerá* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1941), págs. 83-84. El párrafo se refiere a la tirantez y al descontento emocionales de Ágata Cruz, mujer inestable y hostil, casada con un hombre adusto, agrio y silencioso.

[2] Eduardo Mallea, *Los enemigos del alma* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950), p. 78.

[3] Eduardo Mallea, *La bahía de silencio* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1940), págs. 177-178.

media de nuestra tragedia".[4] En otros casos la contradicción se hace más enfática y extraña cuando las palabras opuestas se colocan en muy estrecha proximidad y la una es una forma negativa de la otra:

...el escenario... lleno de desconocidos conocidos.[5]
...mueren al fin en el caldo de su propia insuficiente suficiencia.[6]
...ignoraban que lo que hacía era dar ocupación a la desocupación.[7]
Era una espera, la paciencia de una impaciencia.[8]
...olor a deshabitación habitante.[9]

La negación puede ser también un vocablo aparte:

...mirando sin mirar...[10]
...porque son las no ficticias ficciones.[11]
...algo preocupaba ahora a la no preocupada.[12]

En muchos casos la posición cercana de palabras opuestas sirve principalmente de contraste, en que la semejanza de formas hace que el lector se detenga un poco para captar el concepto semántico:

...en sus confesiones casi inconfesables.[13]
...se resistió a fomentar con su cuidado tanto descuido.[14]
Era curioso que aquella tregua, aquella reserva, se pareciera a un respeto profesado a lo irrespetable.[15]
Era... la espera imprecisa de algo preciso.[16]
...debemos vivirlo en proporciones calculadamente incalculables.[17]
La revolución francesa... señaló por primera vez la infalibilidad de la instancia más falible del mundo.[18]

[4] *Los enemigos del alma,* p. 277. De aquí en adelante incluyo en este trabajo un número de citas tal vez excesivo. Pero creo que sirve un fin valioso —el de apuntar concretamente ciertos rasgos peculiares del estilo de Mallea. Las citas aquí presentadas no son ejemplos aislados, ni son casos de poca frecuencia, seleccionados por su carácter raro dentro de la obra del autor. Más bien, son representativas de otras muchas que con igual provecho se pudieron haber empleado.
[5] Eduardo Mallea, *Simbad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1957), p. 497.
[6] *La bahía de silencio,* p. 197.
[7] *Los enemigos del alma,* p. 29.
[8] *Ibid.,* p. 308.
[9] Eduardo Mallea, *La torre* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950), p. 17.
[10] *Simbad,* p. 16.
[11] *Ibid.,* p. 277.
[12] *La torre,* p. 362.
[13] *Simbad,* p. 202.
[14] *Los enemigos del alma,* p. 74.
[15] *Ibid.,* p. 208.
[16] *Ibid.,* p. 294.
[17] *Ibid.,* p. 301.
[18] *La bahía de silencio,* p. 152.

La repetición en el lenguaje ocupa un lugar bien evidente e importante en toda la obra de Mallea. Esta técnica estilística, que usa Mallea tal vez un poco más de lo mesurado, asume una gran variedad de formas dentro del propósito fundamental de intensificar, de hacer hincapié en una palabra o en una oración entera. Como recurso empleado con moderación, la repetición se encuentra comúnmente en muchos autores. El lector la acepta como una técnica eficaz que ocurre de cuando en cuando, y no la considera con interés especial. Pero Mallea excede todos los límites, tanto por el gran número de repeticiones como por la naturaleza extravagante de muchas de ellas.

De la simple repetición de una palabra, ya sea adjetivo, adverbio, sustantivo u otra parte de la oración, no es preciso hacer mención específica por ser demasiado obvia. De ello pasamos a formas más excepcionales y exageradas, como la repetición triple o cuádruple de la misma voz dentro de una frase:

> ...las noches antes, la tarde antes, la noche antes.[19]
> ...cruzó una idea fulgurante, una idea mordiente, una idea desnuda...[20]
> Mas no el mundo mundo, el mundo de los otros, el mundo exterior y sensible..., sino un raro mundo circuído y abrazado por él.[21]

Muchas veces la palabra se repite dentro de una estructura violentada y estrambótica, ya para señalar un matiz deseado, ya para usar la voz como elemento temático de la oración. Tomemos por ejemplo esta frase: "No les tenía temor ni no temor; le eran ajenos".[22] Es evidente aquí que Mallea busca la repetición de la voz "temor", aunque así tuerce la forma sintáctica. Otros casos siguen:

> Su infancia solitaria, su no infancia...[23]
> ...la prueba definitiva de mi desesperación, la desesperación de mi desesperación.[24]
> Y la boca se le sonreía no de incredulidad, sino de la incredulidad.[25]
> ...había menos sinceridad que orgullo de sinceridad.[26]

[19] *La torre,* p. 402.
[20] *Ibid.,* p. 369.
[21] *Los enemigos del alma,* p. 265. Podemos agregar que en una ocasión Mallea repite la voz "familiar" diez veces en la misma frase, haciendo que modifique una serie de sustantivos. En *Fiesta en noviembre* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1942), p. 45.
[22] *Los enemigos del alma,* p. 293.
[23] *Todo verdor perecerá,* p. 27.
[24] *La bahía de silencio,* p. 370.
[25] *Los enemigos del alma,* p. 141.
[26] *Ibid.,* p. 127.

...pero Dios hizo a los insistentes insistentes.[27]

¿Eran menos que hombres? No. Eran hombres. Se habían reducido sólo a eso. Se habían reducido sólo al eso de eso.[28]

...pero ella era como la infancia de la infancia que ya no podemos vulnerar —el dolor del dolor.[29]

Era una bailarina para él, ofreciéndole todo el espectáculo de su espectáculo.[30]

Era todavía la idea de la idea.[31]

El él de él era el ingresado en un mundo que...[32]

Se da el caso también en que se repite un grupo entero de palabras, a veces con una pequeña modificación:

Al día siguiente del día siguiente llamó por teléfono...[33]

...pero la conciencia desconfiada de él era más rápida, porque era la desconfiada conciencia de un artista.[34]

Habría querido estimularlo, habría querido poder estimularlo.[35]

Asimismo, se extiende la repetición a una serie de oraciones o a un párrafo completo, en que una palabra, o un grupo de palabras, forma el hilo de continuidad:

Porque le importaba. Le importaba más que cualquier otra cosa en el mundo. Era la única cosa en el mundo que le importaba.[36]

Bajaba como esta vez: lenta, laxa, envuelta en un batón de seda. ...unos ojos negros, muy profundos, lentos. Todo en ella era lento.[37]

Técnica que va estrechamente unida a la de la repetición exacta de palabras es el empleo de distintas formas verbales procedentes de la misma raíz etimológica. Esto se hace con marcada intención estilística, pero al mismo tiempo con un propósito de sugestión emocional. De manera que el autor hace una agrupación alrededor de la raíz *tem-*, en la cual aparecen en la misma oración las formas afines *temblando, temor, y tembloroso;* o alrededor de *ferr-, herr-,* dando *hierro* y *herrumbroso.* Citamos abajo varias otras locuciones para notar cómo se manifiesta esta técnica en diversas formas:

[27] *Ibid.,* p. 300.
[28] *Simbad,* p. 734.
[29] *Ibid.,* p. 741.
[30] *Ibid.,* p. 18.
[31] *Ibid.,* p. 345.
[32] *Ibid.,* p. 418.
[33] *Ibid.,* p. 419.
[34] *Ibid.,* p. 498.
[35] *Todo verdor perecerá,* p. 14.
[36] *Los enemigos del alma,* p. 17.
[37] *Ibid.,* p. 24.

...cuyo vestido verde loro probaba a todo probar su desinterés sin remedio.[38]

Ella apoyaba a todo apoyar...[39]

El viejo librero, encorvado de tanto encorvarse...[40]

...y que vivieron sumariamente como entes liquidados que liquidan.[41]

...vehementes de vehemencia, bruscos de brusquedad.[42]

...perseguido por su persecución...[43]

...pero uno demora todo lo demorable.[44]

Y también obsérvense los casos siguientes, donde Mallea emplea la construcción del acusativo iterativo, en que se repite en el complemento lo que se ha expresado ya en el verbo:

...almorzaron los tres habitantes el almuerzo.[45]

...sorprendiendo su sorpresa.[46]

...alguien a quien ilusionara su ilusión.[47]

Las dos palabras de la misma raíz pueden hallarse en posición contigua, dando un conjunto de voces muy raro:

Era la fácil facilidad del comienzo...[48]

...muchachas agitadas por una inquietante inquietud...[49]

...la arquitectura... hecha de horrible e imprevisora imprevisión.[50]

...literatura que nace de una razón razonante...[51]

...su fastidiante fastidio...[52]

¡Cuánto le gustaba gustar![53]

Mallea coloca también en estrecha proximidad dos vocablos de la misma raíz de significado distinto, aunque emparentado:

[38] *La torre*, p. 137.
[39] *Ibid.*, p. 224.
[40] *Ibid.*, p. 232.
[41] *Ibid.*, p. 348.
[42] *La bahía de silencio*, p. 421.
[43] *Simbad*, p. 695.
[44] *Los enemigos del alma*, p. 127.
[45] *Ibid.*, p. 24.
[46] *Simbad*, p. 86.
[47] *Ibid.*, p. 422.
[48] *Ibid.*, p. 558.
[49] *Fiesta en noviembre*, p. 44.
[50] *La bahía de silencio*, p. 178.
[51] *Ibid.*, p. 300.
[52] *Los enemigos del alma*, p. 101.
[53] *Ibid.*, p. 265.

...como auditorio ignorado e ignorante.[54]
...impaciente e impacientante...[55]
...sólo poder, poderío...[56]
Estaba habituada a verlo fastidiado, fastidioso...[57]
Las primeras palabras individuales, individualizables...[58]

De igual modo Mallea emplea en la misma oración dos vocablos que se asemejan por la apariencia o por el sonido, pero no son necesariamente de la misma raíz o de sentido afín. Aquí puede observarse claramente la gran ingeniosidad verbal del autor, que parece deleitarse en manejar un poco caprichosamente el rico mundo de las palabras:

...intuía la belleza como una instancia estable, extática y estática...[59]
Mientras atravesaba hacia la plaza aniquilada por la siesta, cegada y segada del todo de sol...[60]
Y ella, embargada, embriagada en las ondas de aquel orgullo...[61]
...se empeñaba por desempeñar con eficacia el papel...[62]
Estaba acosada y acotada.[63]
Y la figura orante, implorante...[64]
Godo no tenía ciencia ni conciencia sino de lo que le servía para difamar.[65]

Junto con la repetición exacta y el empleo de voces emparentadas se halla el recurso de amontonar palabras, giros y cláusulas que llevan entre sí una semejanza de sentido. Así, la oración o el párrafo se extiende, se ensancha, a medida que Mallea acumula con completa libertad estas expresiones similares, con el fin de fijar o aclarar mejor el pensamiento, la emoción, o la descripción que él procura transmitir al lector. Es evidente la preocupación de Mallea por la exacta reproducción escrita de lo que piensa y siente. Cuando no le sirve cabalmente una sola expresión para lograr este fin, se vale de un grupo de giros que en su conjunto va aproximándose al significado deseado:

[54] *Ibid.*, pp. 130-131.
[55] *Ibid.*, p. 118.
[56] *Ibid.*, p. 159.
[57] *Simbad*, p. 498.
[58] *Ibid.*, p. 456.
[59] *Ibid.*, p. 70.
[60] *La torre*, p. 57.
[61] *Ibid.*, p. 203.
[62] *Ibid.*, p. 204.
[63] *Los enemigos del alma*, p. 296.
[64] *Ibid.*, p. 139.
[65] *Ibid.*, p. 49.

Sólo de tiempo en tiempo debía consentir, asentir, contestar una palabra...[66]

... y renegó a su hermana, la suya propia, la de él.[67]

Era peor que un dolor...: algo que se resistía a disiparse, a desatarse, a desaparecer.[68]

No le gustaba su fama. Era el no-él de él, lo otro, lo externo y extraño.[69]

...y esa mirada era una historia, la historia de él, la historia de él con ella, la historia de los dos.[70]

La tendencia de amplificar las frases, y hasta a veces de recargarlas, se revela también en el acopio sucesivo de un gran número de partes subordinadas, accesorias, dentro de la oración. Adjuntas al verbo principal están frases adverbiales, adjetivales, preposicionales, así como cláusulas interpoladas, produciendo el efecto de brazos que surgen del cuerpo de la oración:

Debajo del mismo daguerrotipo, cada tarde, la madre, en octubre, al borde de la ventana del dormitorio, con una voz en cuya fatigada monotonía hallaba la niña el encanto, leía a Consuelo esos pasajes de las Escrituras que la hija retenía sin entender tampoco, ligera por vacar a sus juegos.[71]

La llevó, la empujó casi, hasta aquel rincón, detrás del piano, entre el piano y la pared, bajo el retrato solemne del viejo don León.[72]

Con el diario delante, en la biblioteca, a la mañana siguiente, se estaba desayunando con café con leche y tostadas...[73]

Los elementos de su técnica aquí señalados dan indicación del carácter original de la prosa de Mallea. Siempre libre en su expresión literaria, muchas veces atrevido, no se deja conducir servilmente por una constante meta estética, ni por formas de léxico estrictamente tradicionales, ni por otras consideraciones artísticas que puedan restringir su pluma. No tolera freno artificial, y por eso no huye de la reiteración, ni de otros excesos estilísticos que puedan servirle. No permite que su mundo de palabras sea menos que su mundo de ideas y de emociones, y por esta razón no vacila en sacrificar, si es necesario, la belleza fría, la construcción bien ordenada y nítida, por una prosa viva y sensible, por un lenguaje que

[66] *Ibid.*, p. 166.
[67] *Ibid.*, p. 63.
[68] *Ibid.*, p. 359.
[69] *Simbad*, p. 473.
[70] *Ibid.*, p. 743.
[71] *Los enemigos del alma*, p. 115.
[72] *La torre*, p. 369.
[73] *Ibid.*, p. 154.

comunica debidamente sus pensamientos. La prosa de Mallea obedece más a sus anhelos interiores que buscan expresión literaria, que a formas y disciplinas impuestas de afuera. Su lenguaje depara una nota fresca e independiente a la ficción argentina contemporánea.

MYRON I. LICHTBLAU,

Universidad de Indiana.
Bloomington, Indiana.

El modernismo de Othón

El movimiento innovador de mayor importancia nacido en América fue sin duda el Modernismo. Es sabido que no se trata propiamente de una escuela. Sus representantes no siguen cánones determinados; prefieren ser personales y distinguirse de los demás. Sin embargo, para hablar de una nota que pudiera definir de modo general al Modernismo se dice —haciendo una comparación con el Romanticismo—, que, mientras éste se apoya en una concepción sentimental del mundo, el Modernismo sólo lo comprende a través de sensaciones. La fórmula, demasiado simplista no explica ni el origen de esta corriente, ni su credo estético y menos sus alcances, pero sí acusa, por una parte, oposición al Romanticismo y por otra un cambio de sensibilidad.

No voy a hacer ni una historia y tampoco una crítica completa del significado del Modernismo; sólo pretendo poner de relieve ciertos conceptos básicos que me autoricen a incorporar o a excluir a Manuel José Othón de la categoría de poeta modernista.

Decía yo que el Modernismo tiene sobre todo un carácter renovador con pretensiones de transformar la literatura de lengua española en general y en particular la poesía. Para ello va a servirse de lo que puedan proporcionarle otras escuelas antiguas y modernas. Así lo indica la aportación tan considerable que acepta de la poesía clásica grecolatina y española; de algunas actitudes y logros del Romanticismo que se mantienen casi inalterables, y de las novedades que le proporcionan el parnasianismo y el simbolismo franceses. Es decir, se trata de un movimiento de síntesis, ecléctico, que acomoda a su impulso juvenil y audaz, lo aprovechable de la herencia cultural anterior; busca nuevos horizontes especialmente en Francia y retorna, en giro parabólico, a redescubrir América con un sentido novedoso y afirmativo.

Yendo un poco más al fondo de ciertos caracteres particulares del

movimiento, veamos que, si el Clasicismo en este momento había quedado reducido a su aspecto latinizante y el Romanticismo al localista patriótico, el Modernismo, en su afán de abrir caminos busca el del cosmopolitismo y se entrega con entusiasmo a las novedades sugerentes que le ofrecen otros países así sean muy lejanos y exóticos. Con estos contactos la lengua —es cierto— recibe un caudal tan rico como no lo tuvo desde los tiempos de Góngora. Sus temas y su refinamiento le dan un sello aristocrático con que las épocas inmediatamente anteriores estuvieron lejos de contar... Y es extraordinario que en diversos puntos de América se percibiera igual reacción y que *La Nación* y la *Revista de América* en Buenos Aires y la *Revista Azul* y la *Revista Moderna* en México, cumplieran su labor de identificar los ideales literarios americanos probando la teoría del sincronismo estético y dando lugar a explicaciones de carácter artístico, político, social y hasta económico. Este movimiento de conjunto tiene su culminación y su decadencia; sus altos exponentes, sus imitadores y aun sus furiosos detractores. Pero si Rubén Darío es el realizador genial y quien lo da a conocer fuera de América, es lógico que el poeta nicaragüense sintetice lo más significativo del Modernismo y que a sus ejemplos sea necesario acudir para probar tal o cual afirmación.

Es común reducir a fórmulas muy sencillas los conceptos más complicados. Así a medida que el movimiento avanza va reduciéndose su amplio concepto hasta quedar en lo más obvio y superficial: la preocupación formal; cambios en el ritmo y la rima del verso; nuevas imágenes y formas de expresión.

También se quiere identificar al Modernismo con el Decadentismo. El mismo Darío antes de la aparición de *Azul* hablaba en un artículo sobre Catulle Mendés de las dificultades para establecer diferencias entre parnasianos y decadentes: "se les llama decadentes porque han dejado, según los contrarios, de rendir culto al pensamiento, por la forma, por la cáscara". Valera afirma que Darío no era "romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano", sino una quintaesencia de todo ello. El término siguió aplicándose con una connotación francamente despectiva y de manera confusa, como sinónimo de simbolista, parnasiano o neurótico. Esto no es nada extraño si recordamos que aun la palabra misma "modernismo" o "modernista" se usa con ambigüedad dentro de la poesía y de las otras artes.

Otra teoría unilateral e incompleta pretende que simbolismo y modernismo se identifiquen atendiendo a la célebre frase de Verlaine "de la musique avant toute chose" sin consideración alguna para otras condiciones propuestas por el simbolismo y aun descuidando el sentido que Ver-

laine mismo da a la musicalidad, líneas adelante de la que se hizo tan popular.

Vayamos ahora al caso de Manuel José Othón frente a esta sensibilidad moderna, no para clasificarlo, colgarle su etiqueta y guardarlo, encajándolo un poco a la fuerza dentro de un casillero que seguramente le resultará estrecho, sino con el afán de resolver, en alguna medida, un problema literario con muchos atractivos.

En primer lugar creo que, por atención, vale la pena tomar en cuenta sus propias opiniones respecto a este asunto. "Eso de que hay ideas modernas —dice en una carta a Juan B. Delgado (enero 6 de 1902),[1] "que no caben en el molde del idioma y que es necesario inventar palabras y giros que las contengan, son mamarrachadas de los ignorantes y de los escritorzuelos. Todo, por más complejo que sea, cabe en el inmenso molde de la lengua castellana que es uno de los más amplios que Dios ha concedido al verbo humano, y, so pena de escribir disparates incomprensibles y vaguedades, nadie puede romper ese molde. Convengo en que es conveniente —vaya un pleonasmo— y hasta preciso reformar y hacer progresar el idioma; pero esto se hace con su cuenta y razón y no a la trompa talega, como nuestros amigos los modernistas latinoamericanos". Y en otra anterior: "lo que me choca del llamado *modernismo* son las extravagancias y las obscuridades estrambóticas" (dic. 12, 1898).[2] Por otra parte, le parece un desacato que Nervo piense que él debe cambiar las viejas fórmulas del verso tradicional. Destruye con palabras ásperas los elogios a poetas como Lugones y se empeña en una actitud hostil contra el movimiento y sus innovaciones.

¿Qué es lo que decididamente ataca Othón? El afán renovador y más directamente las novedades en la forma: palabras extrañas al espíritu de la lengua y las aplicaciones tan libres en sus alcances. Siente orgullo de considerarse continuador de la tradición y un verdadero horror al "decadentismo", exquisita e inútil debilidad, despreciable refinamiento tan contrario a su sensibilidad estética, a su actitud poética vigorosa y directa. Para Othón renovar significa transgredir, traicionar, y no está dispuesto a las concesiones.

Pero Othón opina sobre estos asuntos cuando ha querido la conciencia de su valor como poeta, después de publicar los *Poemas Rústicos* (1890-1902). Entonces también puede darse el lujo de repudiar y desconocer la obra que produjo antes de estas fechas. Othón sabía que este largo ejerci-

[1] Manuel José Othón, *Epistolario*, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1946, p. 48.
[2] *Ibidem*, p. 17.

cio en que consumió sus años de juventud sólo podía tener interés para explicar una vocación, para darle un medio con el cual pudiera él hallar su camino propio. Por otra parte, en esos primeros poemas están claras las concesiones del escritor a los procedimientos del Romanticismo fácil, tan insuficientes, tan inactuales e ineficaces, pero sobre todo, tan débiles, cercanos por su atención a lo externo, al "decadentismo", y contrarios al vital sentimiento othoniano, viril y fuerte.

Cuando Othón es dueño ya de una expresión poética retorna a sus primitivas fuentes, a las clásicas, que frecuentó desde su adolescencia, pone en práctica la lección de equilibrio y ponderación que le heredaron sus permanentes maestros y maneja con habilidad los viejos metros que todo lo contienen y todo lo proyectan.

Quizá fuera oportuno traer a cuento las palabras de González Martínez que en *El hombre del buho* lamenta que en la *Revista Moderna* se acepten versos de Othón, Díaz Mirón, Urbina y otros poetas "que por mucho que se extremara la sutileza clasificadora no podrían considerarse dentro de la ortodoxia de la escuela "modernista".[3] López Portillo, por su parte, dice con claridad que los elementos tradicionales de la poesía española fueron suficientes a Othón para expresarse,[4] y Montes de Oca califica el caso de Othón como milagroso, pues, "escribir en castellano puro cuando en derredor suenan barbarismos de origen septentrional y notas selváticas, es un verdadero milagro".[5]

Estos críticos, los más cercanos al poeta en el tiempo, no dudan ni un momento en concederle la denominación de poeta clásico con simpatía y aplauso.

El cosmopolitismo y la influencia de los libros modernos

Generalmente nuestros escritores modernistas recibieron el impacto de la nueva sensibilidad literaria a través de libros y revistas. Así se incorporan: el "hermetismo simbólico de Mallarmé, las incoherencias oníricas de Rimbaud, el pulimento y el sentido plástico de Gautier, el culto al

[3] Enrique González Martínez, *El hombre del buho. Misterio de una vocación,* Ed. Cuadernos americanos, México, 1944, p. 191.

[4] José López Portillo y Rojas, *Elogio de Manuel José Othón,* leído en la Academia mexicana de la lengua, en sesión especial consagrada a ese objeto, la noche del 22 de mayo de 1907, imprenta de Ignacio Escalante, México, 1907.

[5] Ignacio Montes de Oca y Obregón, *Discurso,* que en los juegos florales celebrados en San Luis Potosí, el 6 de abril de 1913, pronunció su mantenedor el Ilmo. Sr. Obispo don Ignacio Montes de Oca y Obregón, imprenta I. Escalante, S. A., México, 1913.

contenido musical y pictórico y aun la afición a lo helénico" (Moréas). Los intercambios, las traducciones, las adiciones tienen campo amplísimo en el mundo: Inglaterra, Francia, Portugal, Estados Unidos, Italia..., Hispanoamérica ya acepta por su cuenta toda esta novedad. Darío viaja a Santiago, a la Argentina donde encuentra medio favorable para el desenvolvimiento de sus facultades estéticas. Vive en Nicaragua, El Salvador, Guatemala y Costa Rica, España, Francia, Estados Unidos... Nervo trabaja, estudia, escribe en varios países de América y de Europa. Algunos otros modernistas americanos llegan al Asia o a los países escandinavos. En casos particulares como el de Gutiérrez Nájera o Agustín F. Cuenca que no salen jamás del país, reciben éstos la benéfica experiencia que pudo trasmitirles un espíritu como el de Martí durante su estancia en México. El contacto con el extranjero no es directo siempre pero sí hay efectivo intercambio de ideas, de libros y de influencias como es el caso: Díaz Mirón, Darío, Santos Chocano. Es evidente que el Modernismo busca la universalidad y es también evidente que un creciente cosmopolitismo ensancha los límites hispanoamericanos.

¿Qué ocurre entre tanto con Othón? Mientras sus contemporáneos se aficionan a los viajes y a las lecturas de los más nuevos escritores franceses, norteamericanos, italianos, etc. él vive encerrado en la provincia o en los campos, alejado de las inquietudes y curiosidades de su tiempo, repasando a sus clásicos y parafraseando a Espronceda, Bécquer, Victor Hugo o Lamartine. Tenía, debía tener, una idea bien pobre de las novedades literarias; apenas la impresión de que atacaban los principios de la pureza y la tradición de la lengua.

El color, la plasticidad, la música

Sin embargo, el problema se agudiza cuando, por una parte admitimos que Othón, por temperamento, por educación, por circunstancias especiales de su vida se declara por la escuela clásica y no sólo fuera del Modernismo, sino antimodernista y, por otra parte debemos aceptar que cuanto de personal y valioso tiene su poesía que canta los paisajes de su tierra, se debe a la maestría con que manejó el color, la plasticidad y la música.

En efecto, una de las aportaciones modernistas fue la aplicación de la poesía a las otras artes o el servirse de éstas para matizar, enriquecer, la poesía. Tanto en la temática como en la técnica, la pintura, la plástica o el sentido musical, están presentes, ya sea de manera directa o combinando sus capacidades expresivas. Es decir, las sinestesias confieren a las

imágenes originalidad y un especial atractivo, y los cambios de acentos internos en los versos, variedad en los ritmos y en las rimas.

Los grandes poemas othonianos tienen una concepción sinfónica, armoniosa, trabada con increíble unidad y cuidado. El modelo, la inspiración está a su vista, es directa y familiar. Su observación es en detalle porque procede del natural. La musicalidad corresponde efectivamente a la que producen los árboles movidos por el viento, las ondas espumosas del río, la "crústula crujiente de los troncos", la hojarasca tostada por el sol, las gotas de agua persiguiéndose en el campo. Othón transcribe o interpreta las notas musicales que escucha parcialmente su atenta emoción, y las recoge, las proyecta, las amplifica y encadena unas con otras cuidando sobre todo, que no se mezclen, que no se nulifiquen. De ahí la limpieza con que las voces de la naturaleza cantan su canción y sea posible oírla, independiente y a la vez aglutinada a una melodía base o tema.

La musicalidad de los poemas sinfónicos de Othón no proviene de las novedades de la poesía modernista. El no busca la armonía de las palabras ni alude a su contenido musical, ni a la cadencia del verso. Usa de la sinestesia pero no de manera regular y como un recurso, pues prefiere a la "deliciosa vaguedad" y a la sugestión, la alusión directa. Es más, sus efectos de sonoridad en palabras y versos están conseguidos por procedimientos que usó mucho el Romanticismo, como las aliteraciones y la repetición sostenida de consonantes de sonido fuerte. Othón comunica, no la musicalidad de la poesía sino la fuerza de la descripción de la música. Describe, ciertamente, la música de la naturaleza que él siente y oye, con procedimientos personales más que modernistas puesto que su interpretación de ellos manifiesta un alejamiento en los fines propuestos por el Modernismo.

La idea sinfónica, que coincide con las ideas modernistas, es en Othón un resultado del espíritu trascendente que le atribuye a la naturaleza. La grandiosidad del canto, las proporciones del himno, deben estar acordes con la majestad de la naturaleza y con la intención de la alabanza.

En cuanto al color y el sentido plástico Othón usa la sinestesia, desarrolla temas completos en matices de un solo color como ocurre con el gris de "Lobreguez"; tiene colores predilectos y uno de ellos es el azul tan amado de los modernistas, otros son el verde, el sepia y el gris y el rojo. La plasticidad existe en los relieves de las figuras cuyos perfiles se recortan independizándose del conjunto; en los motivos aislados que sirven como elementos de transición o de enlace; y, sobre todo, en la talla directa de grandes masas de piedra que se pulen con la lluvia torrencial, se desmoronan con el rayo, se parten con las convulsiones de la tierra.

Sin duda el "Idilio Salvaje" ofrece mayores y mejores ejemplos que ningún otro de sus poemas del aprovechamiento de procedimientos modernistas puesto que éste se aparta del grupo de composiciones características del Othón cantor de la naturaleza. Aquí, se sirve de ella para la expresión de sentimientos; lo que describe son reacciones sentimentales: desazón, arrepentimiento, angustia, dolor, y el paisaje va a prestarle arideces, soledad, contrastes, que representan con intensa realidad aquellos estados de ánimo. La naturaleza que tan bien conoció y cantó es, en este caso, un medio, no un fin; es la representación, no la realidad; es la imagen, el eco, el procedimiento, el artificio.

¿Coincidencia? ¿Cercanía inconsciente? Bien pudo ser. Sólo que no hay que olvidar que fray Luis de León apuntaba entre las propiedades que las palabras requerían para expresar con justeza ideas y sentimientos: peso, medida y color; que Garcilaso encuentra la correspondencia entre estados de ánimo y naturaleza y sabe usar los colores con penetrante y variado acierto y que Virgilio contempla la naturaleza a través de su propio sentimiento. No podemos perder de vista entonces, lo que se ha dicho ya tantas veces. El Modernismo es un movimiento de síntesis en el que pueden encontrarse caracteres que podrían suponerse opuestos, pero en cuya sensibilidad no cabe la confusión con otra escuela. Si Othón usa elementos, formas, y ensaya en alguna ocasión métricas francamente modernistas, vive en la soledad y tiene una personalidad poética bien definida, a semejanza de los escritores contemporáneos suyos; le basta en cambio su realidad objetiva y cercana; le falta el espíritu de aventura y mundanidad; espíritu de renovación, de transformación, de cambio, y voluntariamente cierra los ojos a la literatura de su tiempo, sin probarla.

Haciendo un balance que atienda a la cantidad, puede decirse que Othón fue un romántico. La mayor parte de su obra cae por sus temas y tratamiento dentro de esta escuela, hasta el descubrimiento del paisaje. En cambio, si sólo observamos procedimientos literarios, fórmulas y hallazgos, concluiremos que no fue ajeno al modernismo, y, partiendo de su posición, de su sensibilidad, veremos que sus fuentes, son clásicas; la amplitud de voz, su vigor y su tono, también; sus limitaciones ahí tienen su origen; sus mayores virtudes y su estatura se afianzan igualmente a las viejas raíces.

Otra cosa distinta es hablar del valor de Manuel José Othón como poeta. Este no se mide por sus aportaciones a una escuela ni por la influencia que pudo ejercer. No es grande por haber permanecido dentro del clasicismo, ni por aprovechar procedimientos estimados como modernistas, ni por sus concesiones al romanticismo. Sino por haber llevado el

tema de la naturaleza a su expresión más alta matizándolo con las luces y sombras naturales del día y de la noche y también con las claridades y oscuridades infinitas del alma humana.

MARÍA DEL CARMEN MILLÁN,
Universidad Nacional de México.

D. Julio Saavedra Molina (1880-1949)

CONTINUANDO las investigaciones iniciadas por su maestro Federico Hanssen, el profesor chileno Julio Saavedra Molina dedicó los últimos años de su vida principalmente al estudio de la métrica, aunque no abandonó su vivo interés por los problemas pedagógicos, sociales y culturales de su patria.[1] Fue durante este período cuando empezó nuestra amistad epistolar y cuando me escribió las cartas que a continuación se imprimen, en las que explica la génesis de algunas de sus teorías y el método que empleaba en sus estudios. Había preparado una *Teoría de la versificación* "basada en un estudio del octosílabo y del arte mayor, y también en parte del eneasílabo, el endecasílabo y el tredecasílabo", pero se vio obligado a "descuartizarla" y publicarla en secciones,[2] destruyendo así la unidad de una de las obras más extensas y originales que se han escrito sobre la versificación castellana. "Mi principal punto de vista", dice en la carta del 9 julio 1941, "es que las nociones básicas de la métrica son de naturaleza subjetiva, personales; y ésta es la causa de que cada autor aprecie los mismos hechos físicos de modo diferente. Y como, no dándose cuenta de eso, los autores tratan la materia como si fuese de naturaleza

[1] Son numerosos sus estudios sobre la educación, la pronunciación castellana, la enseñanza del francés, temas literarios (especialmente de Rubén Darío), y filosofía social mencionados por Raúl Silva Castro en "Semblanza..." (Introducción a *Teoría del poema*).

[2] *El octosílabo castellano* (Santiago: Universidad de Chile, 1945); *Tres grandes metros: el eneasílabo, el tredecasílabo y el endecasílabo* (Santiago: Universidad de Chile, 1946); *El verso de arte mayor* (Santiago: Universidad de Chile, 1946). Otros estudios importantes, no incluidos en este grupo son: *El verso que no cultivó Rubén Darío* (Santiago: Prensa de la Universidad de Chile, 1933); *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío* (Santiago: Prensa de la Universidad de Chile, 1935); "El fallo de Benot en el pleito Barra-Vila", *El Mercurio*, Santiago, 7 de mayo de 1939, p. 2; "¿Qué es poesía?" *Atenea*, Universidad de Concepción, Chile, LXXVII, No. 232, 1944, págs. 56-89; *La versificación neoclásica y la obra poética del Dr. Juan Francisco Ibarra y Dos comentarios sobre versificación neoclásica por el Dr. Juan Francisco Ibarra* (Santiago: Universidad de Chile, 1946). Cf. también carta, 14 Sept. 1945.

objetiva, idénticamente observable por cada cual, unos acusan a los otros de no entender ni saber nada". Dejó en manuscrito la última y más importante parte de su obra, la teoría, y un estudio detallado de la cuaderna vía. El Instituto de Filología, cumpliendo "un sencillo, pero sentido acto de gratitud para con uno de los más laboriosos investigadores en el campo de la versificación con que ha contado nuestro país", publicó en el tomo VI (1950-1951) del *Boletín de Filología*[3] las dos obras, tantas veces mencionadas en estas cartas: *Teoría del poema. Dos ensayos distintos: poesía y verso, y un solo tema en verdad: el poema* y *El verso de clerecía, sus irregularidades y las doctrinas métricas de D. Federico Hanssen.* En el largo prefacio titulado "Semblanza de don Julio Saavedra Molina", su amigo Raúl Silva Castro nos da algunos detalles de la personalidad y del carácter del simpático e ilustre profesor, y observa en conclusión, expresando los sentimientos de todos los que le conocieron: "Y esas dos dimensiones del espíritu, la amistad y el saber, convivieron en él en grado tan eminente que en esta hora lo lloran a la par el amigo y el admirador, ambos con pesar idéntico, ambos con agradecida solicitud". Otros aspectos de su carácter se revelan en estas cartas —sobre todo el buen humor y la humildad del verdadero sabio. Las cartas tienen también un valor especial para los críticos literarios: son una parte integrante, aunque suplementaria, de la *Teoría del poema.* Pero son mucho más: son una revelación de la psicología de un escritor durante el período de creación y desarrollo de una obra de teoría literaria; son un retrato íntimo en miniatura de uno de los hispanistas más importantes del siglo veinte; son un modelo de literatura epistolar.

D. C. Clarke.

[3] Publicaciones del Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, Santiago, 1952. 358 págs.

DOCUMENTOS

Cartas de Julio Saavedra Molina a Dorothy Clotelle Clarke

I

Santo Domingo 2127
Santiago de Chile,
16 Octubre 1938.

Muy respetada señorita:

Su amable respuesta del 19 de Septiembre está en mi poder, como asimismo su valioso obsequio: *Bibliografía, Sobre la quintilla, Tiercet Rimes...*, y *A Note on the Décima...*, todo lo cual he leído ávidamente y por lo que le doy infinitas gracias.

Lamento que sus otras obras le haya sido imposible enviármelas: no las conozco y, a juzgar por las que he recibido, han de ser valiosas. Su averiguación sobre las rimas preferidas por los clásicos en el soneto es interesante, como también lo que dice acerca de la quintilla y de la espinela. De su Bibliografía hablo en hoja aparte, cuyo original envío a don Federico de Onís para que se publique en la "Revista Hispánica Moderna" (Casa de las Españas, Columbia University), quien me ha pedido colaboraciones para ella.

Tampoco conozco las obras del profesor Morley, a quien enviaré pronto mis folletos, por intermedio de usted. Van en paquete certificado.

Por este correo o por el próximo le enviaré un folleto que se está

terminando de imprimir: *Poesías y Prosas raras de Rubén Darío,* que he compilado y anotado.

De los tratados sobre versificación italiana que menciona en la p. 380, nota 8 de *Tiercet Rimes,* no conozco los de Casini, Guarnerio ni Federzoni. Mucho le agradecería si me dijese cuál de ellos trata la materia o materias fundamentales (ritmo, pies, sílabas, tiempo, altura, intensidad, medida, etc.) con hondura y precisión, desde un punto de vista italiano. Busco eso y no lo encuentro.

Tendría el mayor agrado en poderle corresponder con datos que a usted le faltasen.

En mi reseña sobre su *Bibliografía* no quise mencionar dos artículos de revistas tocantes a mis opúsculos:

La garra del león. Crítica desorientada. En "Arte", revista que dirige en Ibagué, Colombia, don Manuel Antonio Bonilla. Núm. de Mayo-Julio de 1936, pp. 943-949. Firmado: Guillermo Valencia, el poeta bien conocido. Es una respuesta al artículo "Crítica literaria", publicado por autor anónimo, según parece, en que éste toma pretexto de mi estudio sobre los hexámetros para atacar a Valencia, y el poeta dice cuál fue su técnica al componer *A Popayán.* Menciona al Dr. C. Molina Garcés, pero no coincide con él en la explicación.

A propos de l'Alexandrin dans la Poésie espagnole. En "Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes", Paris. Mars 1936, pp. 97-105. Artículo del catedrático de la Universidad de Toulouse Mr. H. Gavel, hispanista especializado en el vascuence. Aprueba y complementa mis observaciones de *El verso que no cultivó R. D.* Yo comenté a mi turno algunas reflexiones de Mr. Gavel en el artículo de que le envío copia a máquina, por carecer de ejemplares.

Hago votos por su felicidad y me suscribo como su S.

J. Saavedra

No conozco ni tengo esperanza de conocer el artículo del Prof. Cano en la *Hispanic Review.*

2

Santo Domingo 2127
Santiago de Chile,
8 Marzo 1939.

Muy apreciada señorita Clarke:

Su carta del 18 de Diciembre está en mi poder, no así la continuación que en ella me anuncia.

Le envío copia de una modificación que introduje en la hoja 3 de la reseña enviada a la "Revista Hispánica Moderna". No sé empero si haya llegado a tiempo. Había omitido deliberadamente casi todos los datos que ahí he añadido; pero, puesto que Ud. me dice, y también el Sr. de Onís, que estas cosas interesan allí, tal vez sea mejor no sólo decírselo a Ud. sino en la reseña de su "Bibliografía".

Pero a Ud. debo comunicarle todavía mayores datos:

Pág. 60 de su "Bibliografía". La obra de De la Barra, *Del verdadero sistema...*, la cita una bibliogr. de este escritor con el título *El sistema métrico rítmico de la antigua versificación castellana.* Santiago. Imprenta Cervantes. 1897. 21 págs. de 177 x 101 milímetros.

P. 61. Los *Nuevos estudios...* empezaron a imprimirse en 1891, pero se publicaron en Noviembre de 1892, o en Diciembre. En 1891, pero con diferencias, habían aparecido en la "Revista de Instrucción Secundaria y Superior, Tomo II.

En la "Revista de Chile" aparecieron las siguientes publicaciones de De la Barra: 1899, *Métrica antigua y rítmica moderna, Sobre los esdrújulos en el verso endecasílabo* (Vol. I); *Del esdrújulo en el endecasílabo yámbico* (Vol. II); *Paso del sistema métrico de versificación antigua al rítmico moderno* (Vol. III).

No he visto ninguna de las publicaciones mencionadas anteriormente, pero si Ud. lo desea le puedo mandar datos verificados.

P. 62. La 1a. ed. de Barros Arana, *Elementos...* es de 1867. Poseo la 6a., Santiago, 1890, en que la *Métrica* ocupa las pp. 70-127.

P. 85. Poseo una 2a. ed. de la *Poética* de Martínez de la Rosa, hecha en París, en 1834, tomo I. El t. II es de 1827 y de la 1a. ed.

P. 89. Los tomos de la *Antología...* de Menéndez Pelayo son trece, no catorce. Es errata.

El *Diccionario de la Rima* de 1852 fue editado por: Librería de Rosa, Bouret y Cía. Tiene VI y 386 pp. de 19 x 13 c. Se halla también al fin del *Dic. de la lengua cast.* en 4º de la misma Librería.

Los tomos de las *Ideas estéticas* con datos sobre retórica y poética en los siglos XVI a XVIII son los II (2 vol.) y III (2 vol.) de la 1ª ed. Me parece que II a V de la ed. en 9 tomos. Del siglo XIX no alcanzó a tratar. Estos tomos y la "Bibliografía" de *La Ciencia española* debería Ud. recorrerlos, si no lo ha hecho antes.

Por descuido, no menciono al autor, Amador de los Ríos, de la *Historia crítica*... en la hoja adjunta a esta carta.

Los tratados escolares a que me refiero son:

1. *Manual de Literatura* por don Antonio Gil y Zárate. 3a. ed. Valparaíso. 1862. De versificación se ocupa en las pp. 27-45. La 1ª ed., española, debe de ser de diez años antes por lo menos. La 12ª la hizo Garnier en París, sin fecha.
2. *Elementos de Retórica i Poética,* por Raimundo Miguel (sic, sin "de"). Nueva edición completamente reformada en la oratoria sagrada i parte poética, por Un Profesor del Seminario de Santiago. Santiago. 1872. pp. 205-256: Cap. XVIII: Del Arte Métrica castellana. La doctrina en esta ed. es la de Bello; pero en la obra española es la de Hermosilla. Esta se llama *Curso Elemental Teórico-Práctico de Retórica y Poética*... por D. Raimundo de Miguel, Catedrático en el Instituto de San Isidro, de Madrid. 10ª ed. Madrid, Sáenz de Jubera. 1922. En las pp. 168-185: Apéndice I. Compendio del Arte Métrica Castellana. A juzgar por el prefacio, la primera ed. ha de ser anterior a 1860.
3. *Elementos de Literatura Preceptiva* por G. René Moreno. Santiago de Chile. 1891. pp. 473-493, versificación.
4. *Elementos de Retórica y Poética*... por el presbítero Rodolfo Vergara Antúnez. Santiago. 1908. pp. 93-136: Cap. III: Del arte métrica o versificación 2ª ed. corregida: 1914.
5. *Nociones de Literatura* por Ignacio A. Pane. Primera parte. Asunción, 1909. Segunda parte. Asunción, 1910. La obra es la tirada aparte de una revista (como su "Bibliografía") y tiene varias numeraciones, en cada uno de los dos folletos que la componen. La versificación ocupa 33 pp. del primero.
6. *Lecciones de Literatura Preceptiva*... por el P. Ismael Guzmán Ovalle, de la Compañía de Jesús. Santiago de Chile. 1917. pp. 310-398 corre un capítulo sobre versificación.
7. *Curso de Literatura (Retórica y Poética).* Colección H(ermanos de las) E(scuelas) C(ristianas). Santiago de Chile. 1917. pp. 327-389: Cap. III: Versificación o Métrica.
8. *Lecciones de Literatura Escolar*... por Juan C. Zorrilla de San Mar-

tín, S. J. 4ª ed. Santiago de Chile. 1929. 5ª ed. 1931. No sé cuándo apareció la 1ª

9. *Técnica Literaria* por E. Solar Correa. Santiago de Chile. 1933. pp. 103-142: Métrica. El mismo autor, en colaboración con E. Tizzoni Lucciano, había impreso en 1923 un libro: *Idioma Patrio,* con Elementos de Métrica en las pp. 38-51.

Tal vez le he dado más datos de los que Ud. desea. Estos textos escolares no plantean ninguna cuestión nueva. Pero como Ud. ha acogido otros de la misma especie en su "Bibliografía" he pensado que tal vez apreciará estos datos.

No tengo la menor idea de si El Cerrito queda cerca o lejos de alguna gran ciudad. Y, en caso afirmativo, si en esa ciudad hay oportunidades de adquirir, por cambio o por compra, libros de ocasión, como la *Gramática* de Nebrija o alguna otra obra por el estilo. Aquí hay algunas que yo cambiaría por otras.

Hago votos por su felicidad y acepte los saludos de su respetuoso servidor.

J. Saavedra

3

Prof. Julio Saavedra M.
Santo Domingo 2127
Santiago de Chile,
24 Mayo 1939.

Muy apreciada Señorita Clarke:

Le expreso mi agradecimiento por su carta del 17 de Abril y por el mucho trabajo que se ha tomado para enviarme copia de tantas cosas.

Encuentro poco generoso el artículo del Sr. . . . Casi no contiene más que reservas: lo que sobra y lo que falta. Y esto dicho de modo que enaltece más al articulista que al autor, sin servir bastante al público. Pero es corriente que los "reseñistas" de libros hablen de defectos sin precisar, lo que produce la impresión de que saben más que el autor. Puro impresionismo! No hay obra sin defectos. Por eso, se puede censurar a Homero sin ser capaz de hacer uno solo de sus versos, como dijo el latino.

No creo que sobren todas las obras que señala el Sr. . . . Las materias que deben figurar en un tratado de versificación no han sido fijadas por ningún concilio. Benot empieza por un tratado de acústica y sigue con otro de prosodia, y, para colmo, en forma epistolar. Bello empieza por uno de ortología o, como diríamos ahora, de fonética. Y, en efecto, las nociones fundamentales de la métrica hunden sus raíces en la fonética, la acústica, la psicología; y nadie puede extrañarse de que un tratadista quiera dar amplitud a esas bases; aun cuando un lector tenga derecho a aburrirse.

Prosodia, en sentido clásico, es la *recta acentuación* de las palabras; pero ha sido usada esa voz muchas veces en el de *recta pronunciación o silabación;* y aun en el de *versificación,* como es común en inglés.

La tacha que me parece justa y útil es la de reclamar una nota en cada caso, que dijese en qué materias se ocupa cada libro o artículo; pero esto es tarea para toda una vida; y se lograría mejor por colaboración entre varias personas: de las cuales podría ser una el Sr. . . .

Sus noticias de libros italianos me serán muy provechosas. La biblioteca de la Universidad de California ha de ser muy rica cuando tiene todo eso y más. No tengo ni conozco el libro de F. Flamini *(Notizia stórica,* etc.).

Veo que Ud. ha elegido sus noticias con cierto plan, en el que ha tenido papel mi folleto sobre los "Hexámetros". Mucho me interesan, en efecto, los diversos esfuerzos, en varias lenguas, para adaptar los metros antiguos a las versificaciones modernas. Pero me interesan más los fundamentos fonéticos, acústicos, psicológicos (de que hablé más atrás) de la versificación de cada lengua y cada época. Por esto, de los cinco folletos que me mandó el Prof. Morley, me ha sido particularmente grata la lectura de *Recent Theories about the Meter of the "Cid".* Aun cuando las "Conclusiones" del Prof. Morley son muy sabias y sensatas, procuraré ver el estudio del Prof. Leonard, el único que me atrae entre los tres allí considerados. Cae esta materia de lleno en uno de los temas en que estoy discurriendo yo mismo: la versificación castellana del siglo XV, acerca de la cual he ofrecido un artículo al Sr. de Onís, para la "Revista Hispánica Moderna".

¿Conoce Ud. alguna bibliografía de libros sobre la versificación inglesa, con análisis de las materias que los libros estudian? (Tal como la que reclama el Sr. . . .).

Me sería muy provechosa, si existiese, pues busco para el inglés lo mismo que para el italiano.

Conozco y tengo los tratados de J. B. Mayor *(Handbook)*, J. Schipper *(History*, el manual), G. Saintsbury *(Historical Manual)*, T. S. Omond *(Metrists)*, y P. F. Baum *(Principles)*. Este último está particularmente bien hecho en la parte inicial y "fundamental" a que me refiero. Pero habrá tal vez otros que vale la pena conocer.

Le envío el pliego dominical de un diario de esta ciudad en que apareció un artículo que escribí hace poco, lleno de erratas y de borrones, y que no vale nada, pero en el que Ud. podrá encontrar algún dato que le interese. A propósito, "Quintín" no es apellido sino nombre de bautismo, lo mismo en el metricista Vila que en el boxeador Romero; por consiguiente, Vila debe figurar en la *V* de su "Bibliografía".

Gracias nuevamente por sus noticias y también por su ofrecimiento de ayuda que aprecio altamente. Espero que llegará un día en que reclamaré su palabra. El inglés tiene para mí, sobre todo en la versificación, secretos que vislumbro a penas, y tendrá otros que ni siquiera sospecho. Entonces su ayuda será preciosa.

Yo trato de escribir un tratado de métrica, o mejor de las bases de la métrica, comparativo e histórico. Tengo la síntesis en mi cabeza. Tengo muchos bosquejos, muchísimas notas, secciones escritas; pero no logro darle al todo la forma clara, armónica, plena, aplastante de convicción que quiero que tenga. Es posible que no lo consiga nunca. Pero trabajo y no desespero **todavía.**

Le deseo a Ud. muchas felicidades y me gustaría saber también si puedo serle útil en algo. Entre tanto, acepte los saludos de su afmo. S.

J. Saavedra

4

Julio Saavedra Molina,
Santo Domingo 2127
Santiago, 26 Diciembre 1939.

Muy apreciada señorita Clarke:

Recibí hace ya bastante tiempo su carta, tan llena de útiles noticias, del 11 de Septiembre, y asimismo el folleto *Agudos and esdrújulos...*, que, como hecho por Ud., es una mina de datos preciosos sobre el tema.

Por ello y por estas Pascuas mi tarjeta le lleva mis felicitaciones y agradecimientos.

Encargué a mi librero y recibí los trataditos de métrica de Guarnerio y Flamini. Los otros están agotados por el momento; pero van a buscármelos de ocasión.

Estoy tan fatigado con el trabajo del año (El año escolar termina aquí con *nuestro verano,* que cae en Diciembre: Pascuas de sol en vez de nieve) que no escribiré hasta en dos o tres meses más al Prof. Leonard, y quizá también al Prof. Caldwell, a quien, en todo caso, presente Ud. mis respetos y mi agradecimiento por su espléndida voluntad.

El Prof. de Onís nada me ha respondido sobre la posibilidad de publicar un artículo tocante a los versos usados en el siglo XV. Mis notas se refieren a la técnica de los ritmos, no a las estrofas. Pero el período es "fascinador", como Ud. dice, en todos sus aspectos.

Creo que, al fin, podré el año que viene reanudar mis trabajos sobre métrica castellana, interrumpidos desde 1937 por la preparación de la edición crítica de ciertas obras de Rubén Darío que me encargó la Universidad de Chile, y que ya toca a su término.

Creo que comenzaré por publicar un tratado elemental de métrica, lo más sencillo que pueda hacerlo, sin omitir las cuestiones fundamentales. Así podré dar una idea del conjunto, aunque nunca termine, después, un tratado más completo; y podré publicar las partes que vaya completando, como ser: estudios parciales de cada metro importante. Proyectos!

Mil gracias, nuevamente, y quiera Dios darle fuerzas y felicidad para que prosiga sus valiosas publicaciones.

La *Rev. Hisp. Mod.* no ha publicado todavía la reseña que escribí sobre su *Bibliografía.*

Acepte los saludos de su afmo. S.

J. Saavedra

5

Prof. Julio Saavedra Molina
Santo Domingo 2127
Santiago de Chile
2 Julio 1940

Muy apreciada señorita Clarke:

Le debo una respuesta, o mejor, una continuación a su estimada carta del 11 de Septiembre; y también una explicación por mi retardo. Estuve a fines del año pasado algo enfermo y en seguida largo tiempo fuera de casa. De regreso, ya muy atrasado en mis compromisos de trabajo, he debido dedicar todo mi tiempo a ponerme al día; y ahora llega, con alegría para mí, el momento de continuar nuestras charlas epistolares. Si bien se mira, es aterradora la rapidez con que pasa el tiempo y la lentitud con que uno logra despachar sus pequeños trabajos.

Mil gracias por todas sus bondades y noticias. Voy a escribir al Prof. Leonard en el sentido que usted me aconseja. Al Prof. Caldwell no pienso molestarlo todavía; pero tendré presente su buena voluntad para consultarlo más adelante. Entre tanto, sírvase expresarle mi reconocimiento por su bondad, y decirme si le puedo escribir en castellano, dado que el inglés lo leo pero no lo redacto con corrección.

No sé qué pasa en la dirección de la *Revista Hispánica Moderna* con mis colaboraciones. Prometen publicar pero no aparecen mis envíos. Tampoco quiero preguntarlo, puesto que nació de la revista la invitación a que yo les enviara colaboraciones.

Como usted lo supone, el estudio que he hecho de la versificación del siglo XV se refiere a la estructura del verso más bien que a la de las estrofas; y también estoy contentísimo de que usted haya estudiado las estrofas. Pero tampoco he visto aparecer su trabajo. Ahora, casi me alegro de conocer su investigación antes de hacer aparecer la mía: así podré publicarla más completa.

Al fin, he terminado mi parte de colaboración en las *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile* que me había pedido la Universidad. El tomo I apareció a fines del año pasado, más exactamente en Noviembre. El tomo II está en prensa, pero creo que no lograremos sacarlo antes de fines de este año. Ha sido un trabajo ímprobo para mí.

Y ahora me voy a poner a trabajar en mi manual de versificación y en algunas monografías anexas.

Recibí su copia del artículo *Agudos and Esdrújulos*, y lo leí con mucho provecho. Las obras que usted menciona, o las ediciones son un complemento utilísimo. De algunas nada sabía yo. Por ejemplo: reimpresión de 1894 de la *Filosofía antigua poética* del Pinciano, obra que no he logrado ver hasta hoy, pues no hay ejemplar en Chile, que yo sepa. La mención de su *Bibliogr.* me había escapado inadvertida.

Su ofrecimiento de ayuda es por lo tanto, precioso para mí, y lo acepto cordialmente agradecido. La rica biblioteca de que usted dispone y su experiencia en investigaciones sobre versificación serán, así, una contribución inapreciable para mí, y que me dan ánimo para proseguir mis trabajos, ahora que empiezo a tener algo de tiempo que dedicarles.

Formulo votos por su felicidad y la saludo como su afmo. S. y Colega.

J. Saavedra

6

Julio Saavedra Molina
Santo Domingo 2127
Teléfono 61433
Santiago
8 agosto 1940

Muy apreciada señorita Clarke:

El 2 de Julio tuve el gusto de escribirle, y parece que ese mismo día me enviaba usted el ejemplar de su reciente publicación: "The *Copla de Arte Mayor*", que acabo de recibir. Mil gracias por su obsequio y por el placer y provecho que he sacado con la lectura. Hay siempre tanta información en sus opúsculos que es imposible que uno no encuentre cosas nuevas, aun siendo un especialista.

Hay puntos de doctrina en los cuales no estoy enteramente de acuerdo con usted, ni con el Professor Morley en las líneas que usted aprueba de una obra que no conocía y de la cual la primera noticia que tengo es la suya. Pero, no sólo sería largo el tema para ser expuesto aquí, sino que prefiero estudiarlo otra vez y rumiarlo, pues siempre acepto ser yo el equivocado.

En la p. 204, el verso

Al grande padre Santo e los cardenales

¿no tiene una errata en "grande"? Me parece que el poeta ha debido de escribir "grand".

En la misma página, las "serranillas" en que usted piensa son tal vez las que empiezan:

Después que nací...
Moza tan fermosa...
Mozuela de Bores...

de Santillana; pero ¿cuál es el poema del "Cancionero de Baena", II, 101 y s.? No hay en nuestras Bibliotecas ningún ejemplar del Baena, y me gustaría saber cuál es el primer verso, para buscarlo en otras publicaciones.

Acepte mis felicitaciones por su publicación; son once páginas nutridas de erudición y buen juicio, y que ahora añado a las de los profesores Hanssen, Foulché-Delbosc, y Morley, tocantes al mismo tema.

Soy su afmo. S. y colega.

J. Saavedra

7

Julio Saavedra Molina
Santo Domingo 2127
Teléfono 61433
Santiago

29 Oct. 1940
Muy apreciada señorita Clarke:

He leído con placer su bondadosa carta del 19 de Septiembre y no sé cómo decirle mi mucho agradecimiento por la copia de poesías que usted hizo (¡cuánto trabajo!) para mí y por mí.

Mi salud, mejor; pero mis años: 60, de los cuales 40 por lo menos de intensa labor en el profesorado y entre libros, con la merecida altísima presión arterial, me obligan a ser circunspecto.

Y ya que de mí empecé a hablar, seguiré. He terminado, salvo retoques, un estudio que me tenía atorado desde hace años: sobre el octosílabo, verso jamás estudiado, no obstante ser el más antiguo (el uso del alejandrino sufrió interrupciones) y el más popular. Y como es imposible hablar de un metro sin hacer alusión, por lo menos, a teorías generales; en este estudio van en bosquejo puntos de vista generales para toda la versificación castellana. Me faltan, sin embargo, en la parte de "métrica comparada" buenos ejemplos ingleses y de otras lenguas con qué justificar ciertos puntos de vista. Y la terminología inglesa es tan diferente que todo resulta difícil de decir; diferente sobre todo porque el ángulo de visión es también otro, y quizá también otro el ángulo de la sensibilidad auditiva.

Octosílabos como los castellanos no existen, me parece, claramente en inglés. Todo el *Song of Hiawatha* está ciertamente en octosílabos, pero de un solo tipo: el *Four-foot Trochaic*. ¿Podría Ud. señalar algún verso en que hubiera substitución de un troqueo por otro pie?

¿Conoce Ud. algún poema inglés (no digo versos sueltos) *Three-foot Dactylic?*

Ud. conoce el *Handbook* de Mayor. En la p. 40 cita una estrofa de Swinburne cuya escansión (no segura) sería de cuatro pies trocaicos con substituciones dactílicas:

Dawn is
dim on the
dark soft
water, soft and
passionate,
dark and
sweet, Love's own
self was the
deep sea's
daughter, Fair and
flawless from
head to
feet

Conoce Ud. algo mejor? ¿Un poema entero?

Me parece que éste podría ser, pero dudo de mi competencia para juzgar, el de Shelley titulado *Lines written among the Euganean Hills, October, 1818,* y que empieza: *Many a green isle needs must be...*

Recibí una carta del profesor don F. de Onís, director de la *Rev. Hisp. Mod.* Estuvo muy enfermo y fue operado. Me dice que mi reseña

sobre su *Bibliography* se publicará pronto. Y que mi artículo (abreviado) sobre la versificación del siglo XV no calza en el plan de la revista que él dirige, pero sí en el de la de Buenos Aires, dirigida por A. Alonso, que lo publicará si lo pido.

Recibí también el folleto en inglés del Prof. Leonard, con una gentil carta.

He notado que Ud. en sus trabajos siempre cita la *Ortología y Métrica* de Bello según una edición española. Ha de ser buena. Pero la mejor, la que sirvió de base para la muy buena de las *Obras completas,* no obstante sus muchas erratas (corregidas, por lo demás), es la de 1859, hecha en Santiago por su autor, la tercera y última mientras vivió. Tengo un ejemplar de esta obra rara y se lo envío en obsequio por su gentileza, y como un recuerdo de nuestra común afición a las cosas métricas. Va certificado y le añado una bibliografía de De la Barra. De éste hay obras métricas que tengo repetidas. ¿Cuáles le faltan? Las hay también rarísimas, como ese *Endecasílabo dactílico,* del cual he logrado al fin poseer un ejemplar.

Su opinión acerca de los políticos de allí ha de ser justa. Aunque desde aquí es imposible saber qué haya de verdad debajo de las palabras que hacen llegar al público, y menos por mí, que vivo en círculos apolíticos, no dudo de su apreciación sobre la "great Pan-American propaganda" porque los "political leaders" son iguales en todas partes y lo han sido en todos los tiempos. Ellos son los causantes o los agentes de todas las divisiones y guerras entre los pueblos y entre los habitantes de un mismo pueblo. Dividir para reinar ha sido la divisa expresa o tácita de todos; dominar y enriquecerse y gozar, el fin. En el caso de la unión de todos los habitantes de este continente como una defensa contra los tiranos de Europa, se trata justamente de un contra-ataque a la propaganda de división activada por alemanes e italianos. Esto, aquí en América del Sur ha sido evidente. Le envío un recorte de un diario de ayer no más. Es uno de los mil casos registrados ya en Argentina, ya en Uruguay, ya en los demás países sudamericanos. Y ello es muy claro. Si los totalitarios logran establecerse en cualquier rincón de América, costará un mundo desalojarlos; y toda división, lucha política ardiente, o guerra local, será una oportunidad para ellos.

Allí deben considerar, además, que la América del Sur está casi desierta; la población es muy rala; Chile es tal vez el país más denso en población y sólo tiene cinco millones de habitantes; menos que una gran ciudad de Estados Unidos. Nuestro poder, económico y de toda suerte, guarda relación con nuestra poca población.

La unión de todos es la salvaguardia. Y al fin de cuentas, aquí donde, por ejemplo, usted desciende de ingleses y yo de puros españoles, pero esto no es un motivo para que nos consideremos superiores a nadie, ni con derechos divinos sobre nadie, no hay motivos para que nos hagamos guerra, y sí para que nos consideremos partes de un mismo todo, con tierras en exceso y trabajo en abundancia, y la voz de orden debe ser ayudarnos los unos a los otros, considerarnos cristianamente hermanos, intercambiar nuestros productos, nuestros pensamientos, y hasta nuestros afectos.

Pronto, espero volver a poner mano en mi *Manual*, arrumbado desde hace tres años por los encargos tocantes a R. Darío. Trataré también de rehacer mi estudio sobre el "arte mayor" siguiendo otro plan, más completo. Pero me gustaría también serle útil a usted en sus trabajos. Cuando publique (y no sé cuándo) el estudio del octosílabo, creo que habrá más campo para nuevos trabajos: tanto en método como en materias. Es un estudio de larga y paciente investigación.

Deseo que usted goce de perfecta felicidad y acepte los saludos de su afmo. S. y colega

J. Saavedra

En la Bibliografía de De la Barra llevan una cruz roja las obras que tengo duplicadas.

8

Julio Saavedra Molina
Santo Domingo 2127
Teléfono 61433
Santiago

Santiago, Chile, 10 Abril 1941.
Muy distinguida señorita Clarke:

Recibí su carta del 21 de Enero hace ya más de un mes y he estado esperando, para contestarle, la posible continuación con noticias del Profesor Caldwell. Interpreto la no recepción de datos en el sentido de que él no ha podido dedicar atención a mi consulta. Y como por mi parte me he allanado a dejar mi estudio del *Octosílabo* sin los datos que

yo pedía, le ruego no insistir en solicitar respuesta a mi consulta del 29 de Octubre.

Le envío un paquete con tres publicaciones de E. de la Barra. Excuse Ud. que vayan sin empastar y hasta algo desencuadernados. Son libros ya antiguos y que es difícil obtener en perfecto estado. Para adquirir algunas de las publicaciones, ya muy raras, he tenido que comprar a veces volúmenes que contenían varios folletos empastados en un solo tomo por algún curioso, y han ido quedando repetidos en mi biblioteca (tengo unos 5 mil volúmenes) los tres que le mando, entre otros sobre otras materias. Si más adelante logro obtener los *Estudios* de 1889 o algún otro folleto importante (históricamente importante, porque el valor actual de estas publicaciones no es mucho), se lo remitiré también.

Me alegraría saber, además, si Ud. tiene interés especial en poseer alguna publicación chilena. Quizá pudiera yo procurársela. Somos tan pocos en el mundo los que nos interesamos en cuestiones de métrica que debemos auxiliarnos en la medida de nuestras fuerzas.

Para responder a su pregunta "Does your work include the origin of the line or just the study of the verse as it appears in Spanish?" me parece lo más adecuado describirle en pocas palabras mi trabajo. Consta de nueve capítulos de muy diverso largo, cuyos títulos algo dicen del contenido, y por esto los voy a copiar aquí: *I, Ojeada histórica* (tanto del uso de los versos mismos cuanto de las teorías explicativas); *II, Variedades acentuales del octosílabo* (catálogo, clasificación y estadística de todas las formas que he hallado); *III, Acentos predominantes y traslado de acentos secundarios* (ordenación de tipos acentuales); *IV, Acentos secundarios y tipos rítmicos que contribuyen a formar; V, Acentos extraordinarios* (versos de acentuación excepcional); *VI, Las pausas y su influjo en los ritmos; VII, Pies métricos; VIII, El octosílabo rítmico* (o acentual, para el que solicité a Ud. algunos datos en octubre); *IX, Apéndice* (con poemas analizados para ejemplo).

En el Cap. I, que es el que más relación tiene con su pregunta, tomo el octosílabo tal como aparece en el siglo XIV, y apenas aludo a los versos que desde el *Cid* (hemistiquio) podrían recordarse. Mucho menos a los modelos latinos que citan Bello, Milá, Menéndez Pelayo y otros.

No examino ni las estrofas en octosílabos ni los géneros poéticos o composiciones que lo han preferido. He querido solamente poner en claro cuál es su estructura rítmica y el lugar que ocupa en la versificación.

Mi estudio del *Arte mayor* es paralelo al del *Octosílabo*, pero sólo

tiene cinco capítulos. Creo que los publicaré este año en Santiago, seguidos de una *Teoría de la versificación basada en un examen del octosílabo y del verso de arte mayor*. Estos tres estudios se completan mutuamente; los dos primeros están terminados y el tercero, que dará el nombre al libro, lo estará pronto, si Dios quiere.

Mil gracias por sus buenos deseos tocantes a mi salud, que hace meses ya ha mejorado mucho. A mi turno, hago votos porque Ud. conserve, no digo su salud, que en una joven, como a Ud. la supongo, ha de ser espléndida; sino su entusiasmo por las cosas métricas y su gracia femenina, que advierto a través de sus finezas. Y acepte los saludos de su afmo. colega en aficiones.

J. Saavedra

9

Julio Saavedra Molina

Santiago, 17 abril 1941.
Muy distinguida señorita Clarke:

Le escribí a Ud. hace una semana diciéndole que no había recibido yo su carta anunciada. Acabo de recibirla y me apresuro a anunciárselo.

También leo yo con mucho agrado sus cartas y las espero como Ud. Señal de que nuestra correspondencia no se va a interrumpir pronto.

Mucho tengo que contestar a su carta del 20 de Marzo; pero, a fin de lograr el correo de hoy, tendré que contentarme en ésta con lo más importante.

Me dice Ud.: "Professor . . . stressed the fact that the fundamental difference between English and Spanish verse scansion makes comparison of verses almost valueless and so all examples must be used with caution". Agradezco el consejo por lo que tiene de benevolencia; pero le voy a decir brevemente por qué pienso que Mr. . . . . está equivocado: ¡no hay tal diferencia fundamental en la escansión! Ni en la escansión ni en nada, mi apreciada Sta. Clarke. Tal creencia es un prejuicio y un error. Y sería una gran calamidad que podría ocurrirle a Ud.: joven, entusiasta y llamada a ilustrar la métrica de entrambas lenguas, la castellana y la inglesa, que Ud. empezase por acoger ese error. Yo perdí varios años de mis estudios antes de adquirir la convicción de que la Métrica es *una*, así se trate del castellano, francés, inglés, o alemán, o del

araucano, el árabe, o el griego antiguo. El prejuicio me vino al leer las explicaciones de los metricistas ingleses, tan enrevesadas, ilógicas y orgullosas; y al compararlas con las de los metricistas castellanos o franceses, tan superficiales, estrechas e incompletas. Me refiero, claro está, a los autores que entonces conocía, los más corrientes y elementales. Cuando empecé a ver claro ya estaba fatigado, y he tenido que rehacer mis primeros trabajos. Ud. comprenderá mejor lo que estoy diciendo, y quizá me dará razón, cuando publique los trabajos de que le hablé en mi carta del 10. He llegado a elaborar una teoría de conjunto tras largos años de investigación con rigoroso método inductivo, y ahora compruebo cada día la verdad de lo que he logrado ver aplicándola a nuevos casos.

Si Ud. admitiese un consejo de mi parte, dictado por mi antigüedad en el oficio métrico y por mi aprecio hacia la obra venidera de Ud., le daría éste: dedíquese a estudiar la métrica comparada del castellano, en que tanta competencia ha adquirido, con la del inglés, lengua en que tiene sobre mí la ventaja de hablarla como materna. Si así ocurriese, más adelante le podría comunicar experiencias mías que a Ud. le acortasen el camino; y hasta quizá podríamos colaborar en algún estudio.

Yo vacilo en ciertos detalles de pronunciación y uso que no se aprenden sino en el ambiente materno. Cuando le pregunté en Octubre si el poema de Shelley podría tenerse por compuesto en el metro del octosílabo castellano, pero con substituciones de pies, tal como la estrofa de Swinburne, que, sin embargo, tiene otro movimiento rítmico, fue porque mi lectura (de extranjero) me ofrece dudas en el silabeo. Y, para saber cuál es el metro de un poema, lo primero es silabear bien; lo segundo, acentuar bien; lo tercero, espaciar bien; ya que los ritmos varían según el uso que se haga de esos elementos: sílabas, acentos rítmicos y pausas rítmicas. Cuando Ud. ha hecho eso y bien el verso está escandido. ¿Cómo lee Ud. el verso *Many a green isle needs must be* y los siguientes de *Lines written among the E. H.?* ¿Dice Ud. las palabras *Many a* haciendo 2 ó 3 sílabas? Si las une, el verso tiene 7 sílabas y equivale a un octosílabo castellano. Si las separa, el verso tiene 8 sílabas y es un octosílabo inglés (eneasílabo en castellano). Pero hay que ver cuál es la medida predominante en el poema, que es largo, pues ese primer verso puede ser una excepción. Lo leo (extranjero!) uniendo, y ese verso lo descompongo en 4 troqueos: *Mány a / gréen isle / needs / must / be* */. El verso es cataléctico en una sílaba que represento por *.

Pero, por favor, no consulte a nadie; me interesa su lectura espontánea y sin un posible cambio por influjo de ideas ajenas.

Las respuestas del Profesor ... están dadas bajo el influjo de un

equívoco. Él atribuyó a "octosílabos" el sentido que para él tiene "Octosyllabics". Por eso menciona el *Lay of the Last Minstrel* de Scott y *Christabel* de Coleridge, que, en efecto, están compuestos en metro "Four-foot iambic" o "Four-stress", equivalente al "octosyllabe" del francés y al eneasílabo nuestro, porque nosotros y los italianos contamos una sílaba teórica después del último acento, para la terminología.

Pero nuestro "octosílabo" es equivalente al "Four-foot trochaic" o Four-stress trochaic", una de cuyas formas, la que Ud. me señala justamente en el poema de Juan de Mena *(Cancionero* de F, -D, t. I, p. 206-208, que, a propósito, tengo y ha sido mi principal fuente para el estudio del arte mayor), es la que usa Longfellow en *Hiawatha,* me parece que sin excepción, y por esto le preguntaba si Ud. le había hallado alguna excepción, es decir, alguno de los cuatro troqueos de cada verso reemplazado por algún yambo o por otro pie (anapesto, dáctilo, por ej.). "Pie" en mi carta significa lo que Bello llama "cláusula rítmica", y que los antiguos llamaron así, pero que Encina y otros echaron a perder por ambigüedad cuando empezaron a llamar *pie* al verso o al quebrado del verso.

El hemistiquio o el quebrado de los versos de Poe's *Raven* es también un equivalente del octosílabo castellano, como lo son los de *Locksley Hall* de Tennyson (Vea Ud. la p. 88 de mi folleto sobre los *Hexámetros).*

Pero el metro de *Hiawatha, The Raven, Locksley Hall* (prescindiendo en éstos de que la circunstancia del renglón largo o doble no es despreciable) por un lado, y el metro del *Lay* o de *Christabel,* por otro lado, no son el mismo: el primero es trocaico, ax ax ax ax, descendente; el otro es yámbico, xa xa xa xa, ascendente. La diferencia entre el metro del *Lay* (primera parte) y el de *Christabel* consiste en que Scott admite y pocas veces la substitución de algún yambo por un troqueo y Coleridge admite eso y también la substitución de yambos por anapestos. De donde resulta que el verso de Scott es "octosyllabic", pero no el de Coleridge, que a menudo tiene diez o nueve sílabas, y no sé si más. Pero no se aparta del ritmo de 4 acentos, Four-beat. En otros términos, Scott en muchas secciones de varios de sus poemas versifica "silábicamente", como es corriente en castellano; y Coleridge versifica "rítmicamente" o "acentualmente", como es corriente entre alemanes.

La hora apremia y corto aquí mi respuesta.

He señalado en la hoja de su traducción con lápiz rojo algunos puntos en que no supe explicarle con claridad en mi carta de Octubre lo que quería, puesto que Ud. no me comprendió bien. Excúseme y le ruego devolverme la hoja porque me interesa conservarla.

Acepte, apreciada Miss Clarke, los saludos de su afmo. S. y amigo.
J. Saavedra

Mil gracias por su ofrecimiento de copias de poemas ingleses. Tengo ediciones de casi todos los mejores poetas ingleses y norteamericanos; pero de Swinburne sólo unas poesías escogidas, entre las cuales no se halla la de donde Mayor extrajo la estrofa en cuestión, y que él tampoco menciona.

10

Julio Saavedra Molina
Casilla 1419
Teléfono 61433
Santiago
9 Julio 1941.

Muy apreciada Señorita Clarke:

Sea lo primero expresarle mi gratitud por su carta tan gentil, y con tantas valiosas copias y notas, y por el libro de poemas de Swinburne, que ha venido a sacarme de la ignorancia en que estaba del nombre y demás cualidades del original citado por Mayor.

Ayudado por sus notas sobre silabeo y acentuación, he confirmado mi creencia de que los poemas en cuestión de Shelley, Longfellow, y Swinburne están compuestos en octosílabos, es decir: en el ritmo y metro a que pertenece el octosílabo castellano; pero con las diferencias propias del uso o usos preferidos en inglés y en castellano. Y Ud. misma lo advirtió ya, puesto que en su carta me dice que a Ud. le dan también la impresión de octosílabos.

Uno de los ritmos que sigue el octosílabo castellano es el de cuatro troqueos (ax ax ax ax, tánta tánta tánta tánta). Y éste es también el que siguen los poemas a que me refiero, en inglés. Pero, de acuerdo con la técnica inglesa y alemana, de reemplazar uno u otro de los troqueos, y preferiblemente los primeros, por otros pies, y a menudo por dáctilos (axx, tántata), la fórmula ax ax ax ax es alterada a veces, y cambiada por axx ax ax ax, o bien ax axx ax ax, o bien ax ax axx ax; y también truncada al fin (Shelley), o truncada verso por medio (Swinburne). Shelley, además, introduce sílabas en anacrusis, lo que equivale a reemplazar el primer troqueo por un anfíbraco xax o por un peón tercero xxax. Todo lo cual es perfectamente antiguo, pues los griegos ya lo hacían en su versificación cuantitativa.

Y son muchos los ritmos usuales del castellano que tienen con los de otras lenguas, y con algunos del inglés, la misma relación. El arte mayor, por ejemplo, tiene su equivalente en inglés: yo cito *Glenara* de Campbell en mi estudio respectivo. Por momentánea confusión, había nombrado aquí *The Turkish Lady*, que cito en mi estudio del octosílabo. Campbell tiene dos o tres poemas más que a mí me suenan como ritmados así.

Y este es uno de los trabajos en que estoy yo empeñado: señalar los puntos de contacto de las diversas métricas, particularmente del castellano con las otras que conozco un poco: portugués, italiano, francés, inglés, alemán, ... Del estudio comparativo tiene que resultar la comprensión mutua, que hoy no existe, porque se carece de puntos de contacto y referencia. Ni ha existido nunca: basta hojear los tratados de métrica de cada una de las lenguas mencionadas para advertir la incomprensión de las bases generales de la métrica. Generalmente no están de acuerdo ni se entienden siquiera los metricistas de una misma lengua entre sí. Compare Ud. las doctrinas de Hermosilla, de Bello, de Coll y Vehí, de Benot, de Jaimes Freyre, etc. en castellano: son todas distintas. Compare las de Mayor, Saintsbury, Rudmose-Brown, Baum, etc. en inglés: todas difieren en cosas fundamentales. Hay, por lo mismo, un gran trabajo que hacer de conciliación, y de penetración; porque los puntos de contacto corren profundamente, como esas raíces que se comunican subterráneamente y alimentan diversas plantas.

Si Ud., que conoce y lee varias lenguas, investigara en el mismo sentido, convencida, como lo estoy yo, de la unidad de la métrica, podría cosechar valiosísimos frutos. Pero hay que comenzar por abandonar todo criterio de autoridad. No importa lo que hayan dicho ciertos eminentes sabios, ni lo que piensen ciertos profesores. La verdad está detrás de los hechos, y se entrega a quien la busca con paciencia y buen sentido.

Le decía en una de mis cartas anteriores que tal vez publicaría en Santiago este año mis tres estudios terminados *(Octosílabo, Arte Mayor, Teoría)*. Pero un suceso imprevisto me obligará a dedicar mucho tiempo a algo enteramente dispar: he vendido la casa en que vivía desde 1923 y voy a construir otra. Es la causa porque Ud. ha de dirigirme su correspondencia hasta nuevo aviso a la dirección *Casilla 1419, Santiago, Chile*. Cuando tan desagradable período haya pasado y recobre mi calma para pensar y hurgar mis libros, que ya están en su mayor parte encajonados y guardados para una noche de seis meses; entonces haré imprimir, si Dios me da vida.

Le prometí, además, en la última, ampliar algunos conceptos de ella;

y aunque ésta ya va larga y algo he dicho ya de lo que pensaba añadir, le declararé aún que, después de unos doce años que presto especial atención a la métrica, la noción más importante y fecunda que he adquirido es la de que la técnica "silábica" o de sílabas contadas (la más corriente en castellano, francés, italiano, portugués) y la técnica "rítmica" o de acentos contados (la más común en inglés, alemán, y otras lenguas germánicas) no son sino algo como las dos caras de una misma medalla: direcciones distintas en el procedimiento, a partir de unas mismas bases. Las bases son nociones de naturaleza psíquica, comunes a todos los humanos; nociones de ritmo, de interpretación subjetiva de ciertos estímulos físicos, comunes a la danza, la música y la poesía. Esto es lo que trato de explicar, con ejemplos sacados del castellano particularmente, en mi *Teoría.*

Pues bien, parece que esto mismo ha sido ya abordado y aun explicado, y nada menos que en Estados Unidos. Digo "parece" porque las noticias que tengo provienen de dos libros en que solamente se alude a dichos trabajos. Y el autor de la noticia de segunda mano no ha querido hasta hoy contestarme cartas que le he escrito inquiriendo noticias.

Se trata de dos libros que tal vez estén en la Biblioteca de la Univ. de California: *Antología de líricos colombianos, Introducción etc. por Carlos García Prada, Ph. D., Catedrático de Literatura de la Universidad de Washington, Seattle,* Bogotá, 1936, t. I; y *González Prada, Antología poética, Introducción etc. de Carlos García Prada, etc.,* México, 1940. Me mandó ambos libros, a principios de este año, el Sr. García Prada, y después de leer ambas introducciones le pedí mayores datos sobre los autores de estudios métricos que cita, particularmente en las páginas 34 y 38, algunos de los cuales encontraba mencionados por vez primera. Lea Ud. esas Introducciones; quizá estén también allí los tratados o memorias que interesarán tanto a Ud. como a mí. En la exposición del Profesor García Prada hay un poco de tropicalismo, pero hay cosas valiosas. Y parece que él es también un estudioso de métrica. En carta del 13 de Febrero decía al Sr. García Prada: "No conozco a varios de los metricistas que Ud. menciona en la p. 34 (del libro de 1940). ¿Le sería posible darme algunos datos de la obra a que se refiere Ud. de Milán, Cortejón, Jaime Monell, y Pérez Hervás? Son nombres para mí nuevos. Cortejón ¿es acaso el comentador del Quijote? ¿Dónde y cuándo se publicaron? Y si Ud. quiere añadir algún dato de fondo, tanto mejor. Los estudios experimentales de que habla en la p. 38, ¿dónde y cuándo se publicaron? Ignoro todo eso, aun cuando yo, por mi cuenta, he llegado a resultados semejantes". —Los autores que menciona en la 38 son: Burt Minor James, Fred Newton

Scott, Herbert Woodrow, Louis de Vries, Tomás Navarro Tomás. Este último lo conocemos Ud., que lo cita en su *Bibl.*, y yo.

Mi principal punto de vista es que las nociones básicas de la métrica son de naturaleza subjetiva, personales; y esta es la causa de que cada autor aprecie los mismos hechos físicos de modo diferente. Y como, no dándose cuenta de eso, los autores tratan la materia como si fuese de naturaleza objetiva, idénticamente observable por cada cual, unos acusan a los otros de no entender ni saber nada.

Como Ud. ve, Sta. Clarke, hay mucho que investigar. Y quizá podamos hacer algún trabajo juntos.

Books Abroad y Mr. Mapes me mandaron copias del artículo de Mr. De la Torre. Mil gracias por su noticia.

Si Ud. lee tratados de métrica inglesa, tome grandes precauciones para no recibir sin discusión a fondo lo que enseñan. Y acepte los saludos de su af. S.

J. Saavedra

Esta carta va certificada, como precaución, porque ahora se pierde mucha correspondencia: uno de los daños reflejos de la guerra en el mar.

II

Prof. J. Saavedra
Casilla 1419
Santiago, Chile, 12 Dic. 1941.

Muy apreciada señorita Clarke:

No he querido dejar pasar esta Pascua sin manifestarle mis deseos de felicidad para usted y su familia. Ahora que América está en guerra, los buenos deseos de amigos y conocidos han de manifestarse. Al mismo tiempo, quiero decirle que estoy alarmado con su largo silencio. Su carta tan gentil del 30 de Mayo, y tan útil para mí, se la contesté yo el 9 de Julio. Después, el 17 de Octubre le envié un folleto: "Sarah Bernhardt y Rubén Darío". Ambos envíos fueron certificados.

¿Tal vez usted me ha escrito y se ha perdido su carta? Mucho le agradecería que me diera noticias de usted.

Soy siempre su muy atto. colega en métrica y su seguro servidor.

J. Saavedra

12

Julio Saavedra Molina
Casilla 1419
Santiago
Chile

30 Junio 1942.
Muy apreciada señorita Clarke:

Hace ya mucho tiempo que recibí su carta del 15 de Enero y los "Reprinteds from Hispanic Review", aunque ambos envíos me llegaron con algo de atraso. Gracias por su gentileza al acordarse de mí, y por lo mucho que he aprendido al leer ambos artículos, y por el placer que me han dado. Todo ello, empero, ha sido poca cosa al lado de una frase de su carta, que me ha traído, además, preocupado de muy variadas maneras: "*your letter of July 9, which, incidentally, arrived almost simultaneously with Ramona, our new baby*".

¿De dónde pude yo sacar que usted era una "Miss"? ¿Y cómo pudo usted dejarme continuar en el error mío involuntario? Tiene usted que empezar por perdonarme esta falta y aceptar la misión de excusarme ante su esposo, a quien nunca pude antes desearle la felicidad de que, a pesar de mi omisión, ha de gozar a su lado y en compañía de sus dos criaturas. Presente, además, mis respetos a la Señorita Ramona, que con tan justificado motivo retardó la respuesta de usted a mí. Y, como al fin y al fallo, señorita o señora, para un corresponsal tan lejano y cuasi abuelo como yo, poco quita ni pone, permítame seguir llamándola "Miss" como en el pasado.

De sus dos artículos, mayor satisfacción me ha dado, por referirse a un tema que yo mismo he estado trabajando, *The Spanish Octosyllable* que *Redondilla and Copla de arte menor;* sin por esto menospreciar ninguno de los dos. Su "mise au point" de los orígenes probables del octosílabo es irreprochable y completa muy oportunamente y ata sin fallas los cabos sueltos que dejó mi maestro Hanssen. Me ha obligado usted con esto a citar una vez más el nombre de usted en mi estudio del octosílabo.

En la p. 4 copia usted unos renglones de Henríquez Ureña, quien a su vez cita unos versos de Alfonso el Sabio, que el autor de *La versificación irregular* llama "octosílabos". Son, en verdad, eneasílabos.

Espero ver pronto publicados sus artículos sobre los esdrújulos en la

época anteclásica y sobre las estrofas, que como siempre, contendrán esos finos detalles que usted observa tan bien.

No conozco al Profesor Dondo. ¿Es autor de alguna obra sobre versificación francesa?

Mis conocimientos de lenguas extranjeras no son lo que usted se imagina, amplios y profundos. Salvo el francés, y naturalmente el castellano, mis conocimientos son fragmentarios. ¡Hay tantas maneras de conocer las lenguas! Hay personas que hablan una lengua extranjera sin saber nada de gramática, métrica o literatura. Yo no hablo sino el francés con facilidad, pero he estudiado la métrica de varios idiomas. De la comparación he sacado un provecho enorme. Por esto mismo, la colaboración con una persona de otra lengua, como usted, por ejemplo, me sería provechosa.

Su idea de hacer algo tocante a la versificación del "modernismo" me place. Ya tengo adelantado algo en ese camino: el tredecasílabo, el hexámetro, el arte mayor, el eneasílabo. Puntos de vista necesarios, como antecedente, para poder entenderse. Pero de los dos primeros solamente he publicado las páginas que usted conoce; lo demás está inédito y forma parte de mi libro, que por el momento tengo abandonado, pues necesito de mi biblioteca para verificar muchos detalles. Y mi biblioteca sigue guardada, amontonada, en cajones clavados.

La escasez de ciertos materiales de construcción tiene la culpa de que mi casa esté inconclusa todavía. Aquí se produce fierro y cobre, entre otras cosas; pero no se convierte esos minerales en alambres, cerraduras, etc. Tienen que ir a Europa o a Estados Unidos para que de allí vuelvan elaborados. La guerra, con su escasez de fletes marítimos, ha entorpecido todo eso; y la industria chilena no logra todavía hacer todo el trabajo que antes de la guerra encomendaba al extranjero.

Estoy, pues, en cuanto a terminación de mi libro *Teoría de la versificación* (basada, como le dije en otra oportunidad, en un estudio del *Octosílabo* y del *Arte mayor,* y también en parte, del *Eneasílabo,* el *Endecasílabo,* y el *Tredecasílabo),* en el mismo punto que hace un año. Sólo he logrado adelantarlo haciéndole un índice alfabético de materias. Si logro instalarme pronto en mi nueva casa, es posible que pueda ponerlo en limpio este año. De Buenos Aires me han escrito pidiéndolo para la editorial Losada; pero yo prefiero imprimirlo aquí, bajo mi vigilancia. Ojalá que así sea en 1943.

Nunca he sentido más profundamente el significado de la frase *Ars longa.* Luenga, larga y dura. ¡Cuánto cuesta de paciencia, esfuerzo y fatiga una simple página de observaciones! Me habla usted de mi folleto *Rubén Darío y Sarah Bernhardt.* Son ¿cuántas páginas? 18? 20? Pues

bien, tuve que leer meses y meses los diarios de 1886 a 1889, tomar innúmeras notas, barajar incontables observaciones y meditaciones para llegar a unas cuantas frases de síntesis. Usted, que también es paciente y labora parecidamente, lo sabe bien: *Art is long*. Preciso es que uno sea verdaderamente maniático para continuar en esta brega. Y en estos tiempos de brutal materialidad, de matanza y rapiña, mentiras y traiciones.

Confío, sin embargo, en que encontraremos fuerzas morales y materiales para hacer un trabajo sobre el modernismo. ¿Qué campo preferiría usted? Los metros, las estrofas, las composiciones? Su descripción, su historia, su interpretación? La materia es vastísima, si se abarca en todo el período y en todos los países, y desde todos los ángulos. Quizá fuese preferible tomar sólo un grupo de autores, por ejemplo, los llamados precursores del modernismo (Gutiérrez Nájera, Martí, Díaz Mirón, Silva, Rueda, . . .) y los modernistas propiamente tales (Darío, Herrera, Lugones, Nervo, Chocano, Valencia, Unamuno, Villaespesa, Valle-Inclán, los dos Machado, Marquina, . . .).

Las dificultades de los correos y la censura no son ciertamente para dar alientos; pero. . .

Gracias por sus buenas palabras tocantes a mi salud. No estoy mal, en efecto. Y aunque lo natural en usted, que es joven, es hallarse en buena salud, le retribuyo sus palabras, deseando para toda su familia un tan gran bien como ese.

Mucho me gustaría conocer por fotografía a la bien venida Ramonita, y a su hermana o hermano mayor, y a su esposo, a fin de corregir mis imágenes, formadas con pura imaginación.

Ojalá que usted me comunique algo de lo que haya averiguado tocante a los libros o autores que cita el profesor González Prada.

Como el año pasado, cuando le escribí mi anterior, aquí es invierno y llueve. Ninguna señal se deja ver aún del retorno de Proserpina. Pero tenemos paz. Y esto no es poco.

Saluda a usted cordialmente su colega en métrica y su S.

J. Saavedra

13

Julio Saavedra Molina
Casilla 1419
Santiago, Chile,
24 Nov. 1943.

Apreciada señorita Clarke:

Recibí hace ya mucho tiempo, pero en vísperas de un accidente que he sufrido a la vista, su carta del 12 de Febrero de este año, que leí con mucho agrado e interés. Formé entonces el propósito de responder puntualmente a sus preguntas; pero, como ya he dicho, mi ojo derecho sufrió un desprendimiento parcial de la retina, y los médicos me prescribieron reposo absoluto de los ojos. Estaba terminando de poner en limpio el estudio del *Octosílabo,* de que le he hablado otras veces, y tuve que dejar de mano todo trabajo, toda lectura y sobre todo la escritura a máquina, que es lo que me hace peor, según parece. He intentado hacer copiar por otras personas; pero sin resultado satisfactorio: parece que sólo yo puedo tener en cuenta todos los detalles de una buena copia.

Afortunadamente voy mejor; y aunque la prescripción médica de descanso absoluto continúa, me permito de vez en cuando la agradable licencia de escribirle a los amigos. No he querido hoy que pase más tiempo sin dirigirle algunas palabras y sin desearle para dentro de un mes, cuando esta carta llegue a su destino, según supongo, unas felices Pascuas y mejor Año Nuevo en compañía de su esposo e hijos.

Recibí y leí con gran provecho sus dos artículos de la Hispanic Review: *The Copla Real* y *The Fifteenth Century Copla de Pie Quebrado.* Y también proyectaba decirle algo sobre cada uno. Pero así es la vida: rosario de propósitos, buenos y malos, que van quedando a lo largo del camino. "En los zarzales del camino deja alguna cosa cada cual: la oveja su blanca lana, el hombre su virtud". Y sus esperanzas!

Le hice remitir yo también un folleto: *El primer libro de R. Darío.*

Creo haberle dicho ya que mi obra sobre versificación, o *Teoría de la versificación,* en cuatro partes, está totalmente terminada, desde hace meses, o mejor años. Ya he logrado poner en limpio la primera: *El Octosílabo castellano,* y se publicará, Dios mediante, en 1944 en los *Anales de la Universidad.* El espacio de este año 43 está todo ocupado por cosas del Centenario, y su conmemoración. Seguirán después las otras partes, si logro tener vista para copiar a máquina.

¡Qué lástima que estemos tan distantes en el espacio, usted y yo, y en el tiempo! Sería tan fácil decirle de viva voz mil cosas que deseo. Pero no hay esperanza de que yo vaya por allí. Y en mi país es tan difícil publicar cosas de nuestra especialidad, sobre todo sin erratas, sin defectos que desfiguran totalmente lo que uno piensa.

Le ruego darme noticias de usted y de sus lecturas y obras.

Y reciba un cordial saludo de su S. y colega.

J. Saavedra

14

Julio Saavedra Molina
Calle Solar 0385
Santiago, Chile.
17 Abril 1945.

Muy apreciada Señorita Clarke:

Gracias por su buena carta del 16 de agosto último, que hace ya bastante tiempo que está en mi poder, aunque puso también bastante en viajar hasta aquí. Gracias también por su copia del artículo "The Early Seguidilla", que leí con provecho al recibirlo. Esperando la publicación de dos colaboraciones a la revista *Atenea* los días han pasado. Pero hoy le despaché al fin un paquete certificado con los dos números en cuestión y le envío mis saludos.

Gracias sobre todo por el recorte en que aparecen retratadas sus dos hijitas y Bobo, el conscripto que usted ha dado a las Américas. Muy lograda la fotografía y muy agraciadas las criaturas. Ramona me recuerda una de mis nietecitas: los niños fácilmente se parecen unos a otros.

Lo que no logro entender es por qué, siendo usted de soltera D. C. Clarke, el artículo la llama Mrs. S. S. Shadi. Su esposo es Mr. Shadi; de acuerdo. ¿Se llama, acaso, Mr. S. S. Shadi, y allí se llaman las esposas con *todo* el nombre del marido?

Muy interesantes las citas que usted hace de Gonzalo Correas. No las conocía; o si las había leído, no había reparado en los puntos que usted pone de relieve.

Los "Anales" siguen sin publicarse. Y por consiguiente, mis traba-

jillos sobre versificación sin salir a luz. "Atenea", de la Universidad de Concepción, ha publicado lo que ya le anuncié, y que usted verá. La "Revista Chilena de Historia y Geografía" está publicando por partes una "Bibliografía de R. Darío", que le enviaré cuando se termine. En Buenos Aires se va a publicar, según parece, un librito en que se recogen algunos de mis ensayos literarios, o críticos; no sé cómo llamarlos mejor.

Un tiempo alimenté el proyecto de escribir una biografía de R. Darío, tal como usted cree que podría componerla; pero mis posibilidades materiales para soñar en muchos trabajos dispares pasaron ya. Me contentaría con ver publicadas mis investigaciones sobre versificación. Le dije ya, me parece, que mi estudio del *Octosílabo,* que alcancé a poner en limpio, ayudado por una escribiente, lo entregué a la dirección de "Los Anales" para 1944. Pero los de 1942, segundo semestre, no salen todavía a luz. Calcule usted qué paciencia se necesita. Trabajando un poquito de vez en cuando, he logrado también poner en limpio casi todo *El arte mayor,* segunda parte de la obra. Ciertamente que no la olvidaré a usted, en cuanto tenga algo impreso.

Celebro que usted haya emprendido la composición de una Historia de la literatura romance. Es un género de investigación más generoso, porque da mayor lugar a la imaginación y hay mayor público que lo acoja.

Saludo a Verna Carol Shadi! Mi segunda nieta: Eugenia, una linda criatura; aunque rubia como Ximena (la mayor) es más hispánica que ésta; nació también (Eugenia) a principios de 1944.

Las observaciones del Profesor Morley que usted me comunica son, me parece, muy acertadas, como que vienen de persona tan competente. Pero hay un ángulo de visión en que nunca se colocan los metricistas, trátese de Hanssen, Foulché-Delbosc, Henríquez Ureña, u otros; y es que las "letras" de canciones no se pueden parangonear con los poemas escritos para ser leídos. Éstos llevan en sí *toda* su métrica; las "letras" son sirvientes de la música, y es la música la que les da el metro. Lo digo largamente en mi *Teoría.* La seguidilla era la letra de un canto y baile; estaba sujeta a todos los caprichos de la música; sin la música puesta al lado, no hay nada que decir de definitivo sobre la letra. La seguidilla moderna es una regularización de la letra o las letras antiguas, para decirla sin música. En suma, otra cosa.

Mis ojos no han mejorado; pero me he ido acostumbrando a no temer la amenaza de ceguera. Deseo a usted y a los suyos la mayor felicidad, y acepte mis saludos.

J. Saavedra

15

Julio Saavedra Molina
Solar 0385
Santiago, Chile,
14 Sept. 1945.

Muy apreciada señorita Clarke:

Contesté su buena carta del 16 de agosto de 1944 el 17 de abril último y en ella le daba también las gracias por su valioso artículo "The Early Seguidilla". Le anunciaba también el envío certificado de un paquete con dos números de la revista "Atenea". El día de la rendición de Alemania le dirigí también una felicitación, y hoy la completo, cuando la paz total ha llegado tan gloriosamente para su patria.

Al fin, puedo enviarle impreso mi estudio de *El Octosílabo castellano,* que le remito en paquete certificado junto con otro folleto. *El arte mayor* está también en prensa, y si Dios quiere estará listo antes de fines del año.

Era imposible para mí publicar aquí de una vez toda la obra *Teoría de la versificación* tal como la compuse y estuvo lista, hasta con un índice alfabético, me parece que en 1942. He tenido, pues, que seccionarla; y, lo que fue peor, que anticipar en *El Octosílabo, El Arte Mayor,* y un tercer artículo que he hecho con otras secciones *(Otros tres grandes metros),* que anticipar noticias históricas y parte de la teoría. Todo lo cual ha producido un cierto desorden de composición en la obra, que se verá claro cuando termine la publicación de todas las partes. ¡Qué se le va a hacer! Pero, como no se trata de una obra de arte, sino de ciencia, me consuela de este daño artístico la consideración de que aparecerá publicada antes de que yo termine tal vez mi jornada. De otro modo, mi trabajo de varios años se habría perdido. Nadie se interesa por las obras póstumas de otro prójimo.

Hago votos por que la felicidad acompañe a usted y a los suyos; y la saludo cordialmente.

J. Saavedra

16

Julio Saavedra Molina
Calle Solar 0385
Sector 114
Santiago, Chile.
18 Mayo 1946.

Muy apreciada señorita Clarke:

Contestando mi carta del 24 de noviembre de 1943, me escribió usted el 16 de agosto de 1944 (¿Por última vez? No he recibido otra misiva suya posteriormente): "I am so eager to see your work on *Teoría de la versificación*..." Me apresuré, en consecuencia, no bien dispuse de ejemplares de *El Octosílabo castellano,* a enviarle uno certificado (No. 38806, del 15 Sept. 1945), como asimismo de *El verso de Arte Mayor* (No. 22197, de los primeros días de Abril de este año), que son las partes primera y segunda de aquella obra. Le envié también en abril de 1945 dos números de la revista "Atenea", con colaboraciones mías. Y le escribí cartas en abril del 45 y en septiembre. En casi dos años no he recibido, pues, noticias de usted. Y esto, no sólo me alarma, sino que desalienta mis energías ya escasas.

¿Acaso mis trabajos no han correspondido a las expectativas que usted cifraba en ellos? Podría ser. Y sería muy natural, después de tan larga espera y tanta conversación al rededor de mi larguísimo laborar.

Tampoco me ha acusado recibo siquiera el Prof. Morley, su maestro, y persona de tanto prestigio merecido.

Mi salud, particularmente me refiero a mis ojos, siempre amenazados, no me abandona del todo; y hasta me he acostumbrado algo a no sentir temor de la ceguera.

Deseo que sus trabajos, métricos o históricos, sigan cautivándola; y que goce usted de perfecta felicidad en compañía de sus chicas y de su esposo. Y la saluda respetuosamente su S.

J. Saavedra

Olvidaba decirle que en la obra *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro* por Ludwig Pfandl, trad. del Dr. J. Rubió B., Barcelona, Gili, 1933, p. 676, hay datos para su *Bibliografía de la versificación.* Si usted reimprime tan útil folleto, yo podría darle algunas otras noticias, quizá.

17

Prof. J. Saavedra Molina
Solar 0385, Sector 114
Santiago, Chile
16 Octubre 1946.

Muy apreciada señora Clarke de Shadi:

Recibí con gran atraso su carta del 26 de junio y rápidamente la del 1º de septiembre. Gracias por ambas y mayormente por la segunda, tan cordial, en que, además, me honra con el envío de dos simpáticas fotografías, como adivinando mi gran deseo de ligar mis imaginaciones y recuerdos a apariencias más concretas que las simples palabras. Sus tres retoños forman un grupo encantador. Arte demostró el fotógrafo al arreglar el conjunto y elegir el momento de fijar la imagen, que es como fijar el tiempo, tan volandero. Al centro de la otra fotografía, excelente también, veo un caballero que juzgo ser un pariente de la misma sangre de usted. El joven del extremo, que le hace a usted pareja, ha de ser el Sr. Shadi. Moreno, me parece, como su hijita menor, y apostaría yo que tiene algo de "latino". Su chica mayor mira como el caballero del centro. Como usted ve, he pasado largos ratos tratando de adivinar los lazos familiares. —Voy a ver modo de que mi hijo mayor (34 años, médico), que es aficionado a la fotografía, me tome una, para retornarle su delicada atención; ojalá que consiga hacerlo en compañía de mis nietas.

Gracias todavía por haber gastado su tiempo en traducir mi "Confesión" (soneto "con estrambote", como escribieron los clásicos: Cervantes, Quevedo, ...). Parece que hay unanimidad en aprobar esa composición y en preferirla a las otras. Yo la prefiero también y por esto le di el primer lugar. ¿Qué podría decir yo, que apenas leo el inglés y que nunca he compuesto ni siquiera una carta en su caprichoso idioma, tan hermoso al mismo tiempo, sobre la propiedad de la traducción? La he leído y repetido con gran placer, admirando la fuerza y concisión con que el inglés puede expresar ciertos matices del pensamiento. Ni ¿qué falta hace para una persona como usted, que lee hasta el castellano arcaico? — ¿Permiso para publicarla? — Claro que lo doy, si fuese necesario. Pero no lo es, porque una traducción en verso es, hasta cierto punto, obra original. Por lo menos, traducir al castellano poemas del inglés sobre todo, o del alemán, es re-crearlos. Y el trabajo inverso ha de ser igualmente difícil. Cuando acaben de imprimir otro trabajo que está en prensa, en que mi

amigo argentino Dr. J. F. Ibarra me explica sus sudores para traducir las *Odi barbare* de Carducci, encontrará usted mejores razones que las que acabo de darle.

En efecto, el motivo porque no pude escribirle a usted no bien recibí sus cartas fue que tuve que dedicar los cortos ratos en que puedo hacer trabajar mis ojos a la corrección de pruebas de dos artículos de los *Anales,* que espero hacerle llegar antes de que termine el año: uno se refiere al *Eneasílabo, Tredecasílabo* y *Endecasílabo,* el otro es una ampliación y corrección del de 1935 sobre los Hexámetros.

Gracias, en fin, por su reseña sobre mis estudios del Arte Mayor y del Octosílabo para la *Hispanic Review.* Su buena opinión me reconforta. Esperaba que me dieran alientos tres o cuatro personas de los Estados Unidos, entre las 9 ó 10 a las cuales envié mis publicaciones. Sólo usted ha correspondido a mis expectativas; pero esta única vale por todas, pues usted, por las palabras que me dice, me saca de la gran duda en que yo estaba, a saber: ¿Será comprendido esto que explico como yo lo entiendo? —No sé si con la frase anterior diga algo claro para usted. El lenguaje es un medio dos veces reflejo de transmitir el pensamiento: primero a signos psicológico-auditivos, después a signos visuales lingüísticos (en realidad, el proceso es más complejo aún). Cuando hablo, y sobre todo cuando escribo, me pregunto siempre, pues, ¿estoy diciendo algo comprensible? —No sé si haya personas que se engañen de veras sobre el valor de lo que escriben. Yo no me he engañado nunca, me parece, acerca del poco o mucho que he atribuido a mis publicaciones. Pero, con una reserva: la de encontrar lectores que, con capacidades semejantes a las mías y honestidad semejante, puedan coger el mismo asunto bajo la misma luz. Esto exige similitud psicológica, intelectual y sentimental. Tal coincidencia es un milagro. Por consiguiente, sabiendo y todo que yo había hecho buen trabajo, dudaba encontrar pronta comprensión. Sólo un técnico, como usted, puede valorizar cuánto hay de novedad en las teorías que implican mis estudios, teorías que ya están expresadas, fragmentariamente, y en desorden; y que mi estudio llamado *Teoría* no hará más que ordenar y completar.

Esperaba una buena carta del Prof. Morley, que no he recibido.

También del Prof. Leonard, que no ha podido escribírmela. ¡Cuánta pena he tenido al recibir una carta de su esposa, en que me acusa recibo de mis libros, y me hace saber que tan gentil persona *falleció!* ¡Con qué impaciencia esperé yo la publicación de mi *Arte Mayor,* pensando en él, haciéndole justicia, a mi parecer! Se fue sin la satisfacción de que alguien entre la gente castellana había apreciado su trabajo.

Todo porque son muy pocas las personas en el mundo que entienden

y se interesan por una ciencia que es a los versos lo que la teoría musical es a la música. Usted, que en compañía de sus tres pequeñas artistas, gusta de la música, está capacitada doblemente para entender lo que digo.

No conozco la obra de que me habla: "Professor Morley's recent chronological list of early ballads". ¿Dónde se publicó?

"I am on vacation until September", añade usted. Luego, usted ¿hace clases tal vez? ¡Qué poco sé yo de usted misma! Si profesora es, entonces, somos dos veces colegas; eso sí, ¡con qué diferencia de tiempos!

De España me escribió D. Ramón Menéndez Pidal felicitándome por mis publicaciones y anunciándome que allá se va a dar noticia de ellas. En Buenos Aires y en Montevideo han tenido también buena acogida. En Chile no se ha escrito sobre ellos (¿Quién podría hacerlo?); pero he recibido las felicitaciones "de rigor" por parte de personas que me quieren bien, y que quizá lamentan que haya dedicado tanto tiempo y trabajo a cosas tan inútiles.

Una carta del Profesor Mapes (de Iowa) recibí hace poco en que se queja también de haberme escrito varias cartas que no han llegado a mi poder, ni de haber recibido las mías; por lo cual me creía muerto o ciego desde hace ya mucho tiempo. ¡Loado sea Dios, que me conserva vida y vista!

Por primera vez he recibido con su carta del 1º de Sept. la traducción "Confession". Puede creerme que no habría dejado de agradecerle pronto semejante delicadeza si antes hubiese tenido conocimiento del hecho.

Gracias aún por la noticia de que el Profesor Morley recibió mis envíos y que los aprecia.

Su bondad me anima a pedirle un servicio de orden semejante. El Prof. G. Dundas Craig me escribió por última vez el 29 de diciembre de 1945. Me decía entonces: "I have had another spell of arthritis ..." Le remití yo en abril "El Arte Mayor" y una carta, no certificados. No he recibido respuesta y él nunca ha dejado antes de contestarme cuando recibe algo. ¿Le sería a usted posible saber cuál es el estado de su salud? El Prof. Craig vivía en 2514 Haste Street, Berkeley, 4, California.

Reclámeme usted datos para su *Bibliography* en cuanto los necesite. No los envío hoy porque tengo que buscarlos entre mis apuntes.

Sus *Notes on Villasandino's Versification* son excelentes. Las he celebrado por muchos motivos. Desde luego, la elección del poeta, que tiene más don poético que muchos de los otros: emoción, gracia, musicalidad... Después, observaciones que creo que nadie ha hecho antes de usted. Y en fin, penetración en el arte mayor que iba derecha a las mismas conclusiones a que llegué yo. Lo que en usted, joven y extranjera, es más meritorio

que en mí. Para mí, pues, ha sido satisfacción y garantía de no haber errado. Es una calamidad que mis ojos me hayan privado (hasta aquí) de colaborar con usted en algún trabajo métrico. Usted dispone allí de libros y revistas que aquí no existen, tal como en Alaska, supongo. Cuando se vive en un centro de cultura superior, con toda clase de recursos, no se sospecha la nostalgia de sentirse en una isla desierta, como Robinson, o en un páramo, como los personajes de ciertos cuentos de Alaska o de la Tierra del Fuego.

Nunca recibí ejemplares de la *Pacific Frontier* de que usted me habla. Gracias siempre. Y también por su ofrecimiento de traducir al inglés posibles colaboraciones mías. No entiendo en eso mucho más que cualquier persona. El problema de las razas, tan candente en otras regiones, aquí no se conoce. El europeo se mezcló aquí con el indígena y nada más. La constitución étnica de Chile es, por lo mismo, muy sencilla. Abajo, quiero decir, entre las gentes menos ricas, o más pobres, que sería más exacto, mestizos y unos pocos restos araucanos que van blanqueando con los nuevos cruzamientos. Arriba, blancos y mestizos blancoides. El tipo rubio abunda. Yo fui rubio en mi niñez; mi mujer también; y tres de mis cuatro hijos (El segundo murió de año y medio). Mi yerno es rubio, y más que todos nosotros (Su madre es alemana nacida en Chile). Mis nietecitas son ambas rubias, y la mayor una verdadera "bárbara germánica". Aquí no hay negros ni mulatos ni amarillos. En el Perú sí, porque el virreinato fue pueblo en que abundó la riqueza. Pero Chile fue siempre país de "rotos", aventureros de espada en una mano y la cruz en la otra, que al fin se organizaron en sociedad, mezclándose con los indígenas, a los cuales van "digiriendo" poco a poco, después de cada generación. Chile y Argentina serán en un siglo más países exclusivamente blancos. Claro es que nadie puede predecir lo que vendrá en el Pacífico cuando chinos y japoneses y malayos compitan con los blancos.

El signo racial, cabellos rubios, propio de germánicos y nórdicos más bien que de mediterráneos, es más frecuente que los ojos azules; pero ni el uno ni el otro duran hasta la edad adulta en muchísimos casos. Yo lo perdí a los diez o doce años, mi mujer a los 30 ó 35, mi hija a los 20, si bien algo le queda. Mi hijo menor, de chico era un patito, y ahora a los 25 años tiene cabellos negrísimos. Parece que el clima, con ser templado y más bien frío, no es propicio a ese rasgo racial. Los juicios políticos que se basan sobre rasgos raciales son, por esto, si no hubiese otras razones, precipitados.

América del Sur es un enorme crisol en que a ojos vistas se verifican cosas maravillosas en tales materias. Conocí el Brasil a principios del si-

glo; era un país de raza mestiza y mulata, en que los negros se veían con más frecuencia que los blancos. Estuve otra vez en 1930; era ya un país más bien blanco, en que éstos habían "digerido" al africano. Por esto, yo creo que los blancos de Estados Unidos hacen muy mal en no "digerir" al negro, cuanto antes, para acabar con ese grave problema, para ustedes. Si no, a la larga, puesto que ellos se multiplican con gran fecundidad, los Estados Unidos van a ser estados negros. Tal vez me equivoco, por falta de datos.

Le devuelvo a usted su carta de la *Hisp. Review.* Cuando reciba las copias pertinentes, le agradecería el envío duplicado.

Le remito certificada mi *Bibliografía de Rubén Darío;* y dentro, dos hojas de erratas, para *El Octosílabo* y para *El Arte Mayor.* De esta *Bibliografía* la tirada es muy corta, 300 ejemplares, y me dieron sólo unos pocos. Van a escasear muy pronto.

Cariños para sus tres artistas, y saludos para usted en compañía de su esposo, de parte de su colega y servidor.

J. Saavedra

18

Santiago, Chile, 1º Abril 1947.

Muy apreciada señora Clarke de Shadi:

Aunque no he recibido respuesta de usted a mi carta del 16 de Octubre último, sé que la recibió, porque el Prof. Dundas Craig me escribió diciéndome que una señora había preguntado por teléfono por la salud de él, desde la Universidad, por encargo mío.

Ahora le escribo solamente para cumplir mi promesa de enviarle una fotografía de mis nietecitas en mi compañía, y para anunciarle el envío de un nuevo paquete de libros, certificado (No. 23968), el 29 de Marzo recién pasado.

Van en el paquete: "Tres grandes metros: el Eneasílabo, el Tredecasílabo, y el Endecasílabo" (libro que continúa la serie de El Octosílabo y de El Arte Mayor); "La versificación neoclásica" (que complementa la monografía anterior Los Hexámetros castellanos); y un folleto que debió aparecer como reseña bibliográfica, pero que le dieron importancia de artículo, sin intención mía.

Después de la publicación de lo que dejo enumerado, me queda un resto de manuscritos sobre dos temas, pero algo incompletos y desproporcionados, por haberles sustraído para los ya publicados ciertos pasajes. Tendré, pues, que trabajar un poco en "Historia de las ideas métricas" y en la *Teoría,* que es una síntesis de interpretaciones generales de las varias investigaciones ya declaradas. ¿Podrán mis ojos amagados hacer ese trabajo? Es lo que me pregunto.

También trabajo en un *Manual,* que me parece más necesario que los estudios doctrinales. Pero, no más de media hora cuando logro un día de buena visión.

Deseo salud, felicidad y alegría para usted, sus hijitas y su esposo, y que todos acepten mis buenos augurios de hoy.

J. Saavedra

19

Santiago, Chile, 16 Julio 1947.

Muy apreciada señora Clarke de Shadi:

No he recibido ninguna carta suya después de la del 1º de septiembre del año pasado. Estoy temiendo que alguna se haya perdido nuevamente.

Yo le escribí a usted el 16 de octubre del 46 y el 1º de abril del presente año. Esta última fue certificada bajo No. 23455 y contenía una fotografía.

Además, el 29 de marzo último le despaché un paquete con dos libros y un folleto, certificado bajo No. 23968.

Mi salud (mis ojos) se mantienen medianamente y hasta han mejorado un poco con el uso de vitaminas; pero no he podido aprovechar estas ventajas porque ahora el país está más enfermo que yo y que nunca. La carestía de la vida es mucha y la escasez de alimentos, vestuario y habitaciones también. Tenemos poco carbón (invierno con frío), poca energía eléctrica, y ambos suministros están racionados: no hay gas desde medio día hasta el anochecer; ni luz artificial, ciertos días, antes de las 8 ó 9 de la noche. ¿Cómo trabajar en cosas de escritorio, en tan incómodas condiciones?

Deseo que usted, su esposo, a quien saludo, y sus hijitas estén bien y felices; y acepte usted los buenos augurios de su servidor y colega.

J. Saavedra

20

Prof. J. Saavedra Molina
Solar 0385
Santiago, Sector 114, Chile.
26 Sept. 1947.

Muy distinguida señora Clarke de Shadi:

Con gran alborozo recibí su carta del 15 de agosto, tan cordial y tan llena de buenas noticias. Me quedé esperando la llegada de las "copies" de su artículo sobre mi *Octosílabo*. Aunque sé, por su buena carta anterior, que usted me trata con bondad, estoy impaciente por leer su reseña. Pero no llega todavía. Y no quiero dilatar más mi agradecimiento. Quisiera que los tiempos fuesen los del siglo XVII para escribirle que "me pongo a sus pies". Las costumbres de hoy son menos expresivas, pero quizá más sinceras.

Le remito por correo ordinario dos libritos de escaso mérito, simples curiosidades para su biblioteca: uno de 1815 y otro de 1826; como usted ve, apenas un poco más viejos que yo, que nací en 1880.

Acepto con gusto su ofrecimiento de mandarme dos ejemplares más de su reseña; y reciba desde luego mis gracias.

Un amigo argentino, que está actualmente en Génova (Italia), me acaba de escribir lo siguiente: "De sus libros de métrica no me atrevo todavía a hablarle con la seriedad debida a una obra única en nuestra lengua por la profundidad de la doctrina, la originalidad de la concepción, la erudición puesta al servicio de un juicio certero, y la inmensa labor de benedictino que representa" —¿Qué más necesito yo sino que los amigos me aprueben?

El crítico uruguayo que se firma Lauxar (pseudónimo de D. Osvaldo Crispo Acosta), que yo no conocía antes sino de nombre, me dice, con fecha 4 de agosto: "Hace tiempo estoy por escribir a usted para decirle

mi admiración, y más que admiración, mi asombro, por los trabajos literarios que tuvo usted la amabilidad de enviarme (a pedido de él). No los he leído todavía todos; pero he visto de ellos más que bastante para tenerlo a usted por maestro excepcionalísimo en estudios literarios... Todo me interesa en lo que he leído, y sobre todo, lo relativo a la métrica. Parece que Chile hace de esa materia una especialidad. A las obras de Bello y de La Barra úno yo ahora, entre mis libros, los de usted. No sé qué haya en español que pueda ponerse al lado de esos trabajos".

Lamento que Lauxar no cite también a Hanssen, mi maestro de latín. No fui discípulo de él en otras materias, directamente, pero sí de modo indirecto, leyendo sus trabajos. Y era un maestro inolvidable.

Sé lo que es edificar y las molestias que ocasiona. Espero que usted y los suyos estén disfrutando ya de las comodidades de las nuevas habitaciones añadidas a las antiguas. En compañía de sus chicas, tan "simpáticas", como aquí decimos, para expresar no solamente lo que los españoles dicen "guapas", sino más bien la gracia, la atracción bondadosa y afectuosa.

Acepte, Señora, mis votos por su felicidad personal y los saludos de su servidor.

J. Saavedra

21

Santiago, 6 Dic. 1947,

Muy distinguida señora Clarke de Shadi:

A mi carta del 26 de Septiembre tengo ahora que hacer una enmienda: recibí los seis ejemplares de su reseña sobre mi *Octosílabo,* que leí con mucho agrado y agradecimiento: ha sido la más extensa y mejor fundada de las reseñas que he leído hasta ahora. Por todo lo cual le expreso mi agradecimiento.

Además del paquete con dos libritos impresos en España, que le remití en Septiembre, le envié últimamente un folleto sobre *Gabriela Mistral, su vida y su obra.* Espero que le llegue, sin pérdida. Digo esto porque no fue certificado.

Me imagino que ya está usted gozando de las nuevas comodidades de su casa, en compañía y con la felicidad de los suyos, a quienes saludo juntamente con usted.

Soy atto. S. de Ud. y su colega afmo.

J. Saavedra

22

Julio Saavedra Molina
Solar 0385, Santiago, Chile.
6 Septiembre 1948.

Distinguida Sra. Clarke de Shadi y apreciada colega:

Gracias por su carta del 2 de agosto, por su nueva monografía sobre las estrofas del s. XV, y por los numerosos ejemplares de su reseña, tan bondadosa, sobre mi *Arte Mayor*. Su deuda ha sido pagada con creces, y estoy un poco avergonzado de la zozobra que me produjo su prolongado silencio de un año (Su carta anterior fue de agosto del 47). En ese tiempo le envié yo dos paquetes: uno con dos libritos españoles, de 1815 y 1826, meras curiosidades métricas; y el otro con un ejemplar de mi ensayo *Vida y obra de G. Mistral;* y dos cartas: del 26-IX-47 y del 6-XII-47. Me di pues a pensar que le habría ocurrido a Ud. alguna de esas desventuras que nos envía de repente el destino. Le escribí entonces al Prof. Morley rogándole me comunicase noticias de Ud. Al Prof. Dundas Craig no le pedí noticias, sino que le hablé de mi zozobra en relación con la muerte del Prof. Leonard y las noticias de otro profesor de Wisconsin que él me daba. Bueno; asunto pasado y sellado.

Con el Prof. Leonard se me quedó suspenso y pendiente un diálogo epistolar, para continuarlo en los Campos Elíseos. El tema del diálogo se lo propongo ahora a Ud., en relación con los renglones finales de su reseña sobre el *Arte Mayor* (p. 175), y su invitación a estudiar la métrica del *Cid;* esto es: que, sin un conocimiento de la música con que se cantaba este poema, los modernos no estamos capacitados sino para hacer conjeturas acerca del metro (pp. 14-17 de mi *Arte mayor).* Es claro que el enigma de la métrica del *Cid* es un desafío a los investigadores, e incita a abordarlo; pero prevalece, en mí, la convicción de que el metro estaba

en la música, y de que lo que refleje la "letra" puede ser tanto 2 + 2 como 3 + 3 como 4 + 4, y la duda no se resolverá sin conocer el movimiento o compás de la música.

Pedro Henríquez Ureña era gran trabajador y erudito, pero, como muchos otros, cayó en la trampa: olvidó que el metro en las canciones lo fija la música y se dio a divagar en su libro *La versificación irregular* sobre cosas irreales. Otros cayeron en la trampa del prejuicio silábico y se aplicaron a restaurar los viejos versos según el silabismo de los clásicos de los siglos XVI al XVIII. Hay que evitar estos dos escollos, me parece a mí.

En páginas escritas para mi *Teoría* distingo más detalladamente que en el *Octosílabo* (pp. 28-29 y 89) o en el *Arte mayor* (pp. 15-16) la existencia diferente de *cuadro musical* (metro, cadencias, ritmo) y *verso* (letra, lenguaje, sílabas). También me refiero a eso en *Tres gr. metros* y en la *Versif. neoclásica,* pero de pasada. En las canciones, desde la *Ilíada* hasta una tonada o un tango, el cuadro musical (movimiento o compás) lo da la música, mientras la letra o el baile se ajustan a dicho cuadro; pero en los poemas *de lectura* el cuadro musical va incluido y oculto en la letra y tiene que discernirlo el lector. No se deben considerar pues en el mismo plano las "letras" y las "lecturas"; ni en las letras inferir el cuadro musical como si estuviese también oculto en las palabras; al menos sin grandes reservas y precauciones.

Cuando el verso para la lectura es *métrico,* es decir, cuando cada renglón del poema se ajusta a una medida prevista (igual número de acentos rítmicos, con o sin igual número de sílabas), la lectura musical (acompasada, métrica, rítmica) es fácil y se hace adecuadamente de buenas a primeras. Pero cuando el verso para la lectura es *amétrico* (renglones cortos de Whitman o de Amy Lowell , "verso libre" de los simbolistas franceses o de los modernistas castellanos) la lectura musical no es fácil siempre, porque el poeta a menudo desdeñó acompasar las palabras, rehuyó las cadencias, y el lector no dispone de más guía musical que su buena voluntad para sacarlos de la categoría de la prosa.

No hay que confundir, pues, como tan bien lo hizo notar el Prof. Morley en *Recent Theories...,* ni considerar iguales el verso libre (amétrico) y las letras de canciones, cuyo metro está en la música con que se cantan; irregulares pues de diverso modo y por diferente causa.

El Cid no es amétrico sino para el lector moderno, que ignora su música y le da un uso inadecuado a su composición. Su metro, su cuadro musical o compás, pudo ser de 4 y 4 acentos, como creyó el Prof. Leonard; de 3 y 3, como creyó Delius, cit. por el Prof. Morley, o de 2 y 2, como

piensa Ud. No abordo yo este tema en el resto de mi obra; pero pienso, sin embargo, como Ud., que es más natural suponer que el *Cid* se cantaba en un cuadro musical de 2 + 2 acentos rítmicos principales, en atención a que todo el resto de la versificación castellana (que es como decir "el oído castellano") se ajusta al movimiento de 2 ó de 2 + 2.

Lo he dicho en mi *Octosílabo* con referencia a los versos 7/1, 3/1, 7/1-7/1, cultivados silábica o rítmicamente; en mi *Arte mayor* con referencia a los versos 5/1, 5/1-5/1, adónico y adónico doblado; en mis *Tres gr. metros* con referencia al 8/1, 4/1, 12/1, 6/1 y 10/1 o endecasílabo, el cual por su longura muestra mejor que los otros el juego de dos acentos rítmicos principales y de otros subordinados a ellos. Y lo diré también, si la salud me acompaña, en un estudio del alejandrino 6/1-6/1, en que no repito lo que dijeron autores como Marasso o Henríquez Ureña, sino que amplío y confirmo lo que pensaba Hanssen al fin de su carrera y expresó en *Sobre el metro del Poema de Fernán González,* 1904, en consonancia con el arte mayor y el octosílabo, a saber, que el alejandrino se cultivó de dos modos en el período arcaico: "por sílabas contadas" (cuya cuenta cabal a veces cuesta hallar) en el *Poema de Alexandre,* los de Berceo, y quizá algún otro; y "por sílabas NO contadas" en el *Poema de Fernán González,* el de Juan Ruiz y el del Canciller Ayala, para no citar obras menores o inadecuadas por ser canciones; pues en estos grandes poemas, todos para la "lectura", se mezclan no sólo alejandrinos con octonarios, como dijo Hanssen, sino hemistiquios que frecuentemente oscilan de 6/1 a 5/1 y a 7/1, y hasta más.

El alejandrino de los poemas mencionados no se diferencia pues del arte mayor ni en cuanto a la cesura ni en cuanto a la oscilación silábica, sino en que el verso *tipo* es 6/1-6/1, par, en este caso, y 5/1-5/1, impar, en el arte mayor. El 5/1-5/1 muestra más fácilmente la acentuación 2 + 2 y el cuerpo central *áxxá;* el 6/1-6/1 menos fácilmente la acentuación 2 + 2 y el cuerpo central *áxxxá,* porque a veces el poeta pone una palabra con acento de sentido (gramatical) entre los vértices, los cuales se presentan así: *áx́xxá* (quizá sería mejor representar este hecho de este otro modo: *áxaxá),* y en este caso la acentuación tiene la apariencia yámbica, de 3 + 3: *xá xa xá (x)* . . . Creo que no es necesario copiar aquí versos para ejemplo. Se hallan, a todo el largo de dichos poemas, hemistiquios, sin sinalefas ni hiatos posibles, en que la cuenta da 7/1 o 5/1, y a veces el verso sin ningún hemistiquio 6/1.

Es decir (y ahora entro en una reflexión general que iba dejando para el artículo dedicado especialmente a la *Teoría),* el desarrollo histórico de la o las técnicas versificatorias del castellano me lo represento yo

como un procedimiento que fue, hasta el s. XV, principalmente *rítmico (acentual,* prefiere decir el Prof. Morley), moldeado en cuadros musicales o acompasado en movimientos de 2 acentos o de 2 + 2 (sin contar los otros acentos rítmicos subordinados a los principales). Durante ese período el "cuento de sílabas" o "silabismo" fue una novedad que empezó con Berceo y Juan Lorenzo *(Alexandre)* a horadar la roca primitiva, natural, popular, y siguió muy de lejos con Santillana, Gómez Manrique, y demás "cortesanos"; y sólo se sobrepuso al "ritmismo" con Boscán, Garcilaso, etc., y no desapareció sino con Quevedo, para renacer con R. Darío (y aun antes, en casos menos decisivos, con Ric. Palma). Pero, ahora, con los papeles trocados; porque en el siglo actual predomina el silabismo de los clásicos, no en competencia con el ritmismo decaído (técnica más bien excepcional en castellano), sino en competencia con el ametrismo (o verso libre). A este tema: el *Verso Libre,* le dedico también otro artículo, que aguarda igualmente la salud de mis ojos para ponerlo en condiciones de publicación.

Omití en la hoja anterior hacerle notar que "el cuerpo central" *áxaxá* pertenece sólo a los hemistiquios de acentuación llamada yámbica, que son menos frecuentes, me parece, que los de acentuación anapéstica los cuales tienen cuerpo central de dos acentos: xx*áxxá (x),* lo que refuerza la interpretación de 2 + 2.

Toda esta materia estuvo organizada, redactada juntamente con la que Ud. ya conoce, y hasta con índices alfabéticos, en 1941, como se lo dije alguna vez. La imposibilidad de publicar mi obra total me obligó a descuartizarla, a llevar pasajes de un lado para otro, a fin de convertirla en artículos para los ANALES. Han quedado sobrantes desperdigados con que trato de hacer nuevos artículos, pero no sé si encontraré fuerzas para darles remate algún día. Además, con el tiempo, me he puesto más exigente. Tal como tengo apuntalados los pasajes sobre los fundamentos psicológicos del ritmo en el lenguaje no me satisfacen. Los psicólogos profesionales ayudan poco en sus grandes libros. Titchener es uno de los mejores. Materia obscura que me exige revisar muchos libros leídos otrora y semi olvidados hoy.

Si, pues, Ud. quisiese que esta fuera la obra o artículo en colaboración que hace años me propuso que escribiésemos, yo le pediría que compusiese un artículo en que entraran (en castellano o traducidos al inglés) los pasajes que Ud. juzgase dignos de figurar en su artículo. Yo no tengo esperanza cierta de publicar nada próximamente. Puedo, con malestar a

los ojos que se traduce en congestión y confusión de ideas, escribir una carta como ésta, no dictada a nadie. Pero leer, anotar, investigar, como antes,...

Leyendo su artículo *Miscellaneous str. F.*, tan bien informado de cuanto se ha dicho sobre esos temas: leyendo las publicaciones del Prof. Morley, mido la distancia que va de investigar en Chile a hacerlo en California. ¡Cuántas publicaciones que no conozco ni podré conocer! ¡Cuánto que adivinar aquí, por lo mismo, más bien que estudiarlo y controlarlo!

Como todos los suyos, este artículo me parece muy útil. Algo nuevo he aprendido en él, y he visto con mayor claridad cosas ya sabidas. Es un buen complemento de sus artículos anteriores sobre el s. XV. ¿Por qué no escribe un ensayo de conjunto: "Panorama de la versificación en el s. XV?"

Es claro que Ud. al decir (p. 153): "The SERRANILLA, made famous by the Marqués de Santillana, was one of the most popular of the minor strophes. Its chief characteristic is its rhythm, the line employed being the *quebrado* of the *verso de arte mayor*, ..." no ha querido decir ninguna de tres cosas que yo entiendo o creo entender: que Santillana fuese el primero en escribirlas (puesto que Juan Ruiz incluyó "canticas de serrana" en su *Buen Amor);* que muchos poetas imitasen a Santillana; que Santillana usó solamente el quebrado, o mejor, el adónico, o mejor, el hexasílabo 5/1 (puesto que siete de las diez las compuso en 7/1 y las tres en 5/1 no ofrecen ninguna hipometría ni hipermetría).

En inglés, *strophe*, ¿tiene el sentido de "composición" o poema? —"Estrofa", en castellano, no puede usarse en vez de "serranilla", sino de una parte de ella o sección rimada de pocos versos cuyo orden se repite.

Me parece haber leído en un artículo de Menéndez Pidal que la serranilla castellana es imitación de un género semejante del francés, común a varios países de la Edad Media.

Revisando sus opúsculos, he advertido que yo habría ganado mucho con conocer a tiempo su AGUDOS and ESDRÚJULOS... al hablar de ese tema en mis *Tres gr. metros,* hacia el fin. El cambio de casa que hice en 1942 desconcertó mi trabajo.

Con motivo de su *Miscellaneous...*, he revisado (a la ligera, pues mis ojos no me permiten larga lectura, sobre todo de tipografía pequeña o minuciosa) el art. del Prof. Morley sobre el *Cid*. ¡Qué de cosas sabe él que yo ignoro! Me interesa mucho la obra en que, me dicen, está empeñado: ordenación y edición del *Romancero*. ¿Es verdad?

Celebro, pues, haberle ayudado con mi *Octosílabo*, y sobre todo haber dicho y tal vez probado otra cosa que Jaimes Freyre, quien lo indujo en error (p. 970).

Me interesa también mucho la obra futura de Ud. en métrica. ¡Son tan pocos los que se ocupan en métrica y menos aún los que llevan buena orientación! Si Ud. no empuña el estandarte nadie lo va a sostener.

Le comuniqué en carta anterior opiniones manifestadas en cartas por varias personas. He aquí otra, del Prof. Guillermo Díaz-Plaja, de la Universidad de Barcelona: "Su trabajo sobre el octosílabo —precioso trabajo— lo vi por primera vez en casa de D. Arturo Marasso... Conceptúo a Ud. como el primer técnico en versificación española. Su obra es, en este sentido, definitiva". Pero, sólo Ud. la ha reseñado en revistas. Yo no sé de otras, salvo unas cuantas líneas en diarios de aquí y en la REV. HISP. MODERNA de N. York.

Respondo a su pregunta. La escasez de combustible de este invierno no fue como la del pasado 1947. El 47 faltó el carbón de piedra (de Arauco) a causa de las huelgas de mineros en esa región, lo cual afectó a la producción de gas y de electricidad. Hay que saber que aquí no son muchos los que consumen electricidad en calefacción o cocinas, ni muchos los que consumen gas, y que el pueblo, los pobres, consumen carbón de madera o artificial. Pues bien, este año faltó el carbón de madera; y a causa de desperfectos en las instalaciones productoras faltó también la electricidad. Pero, en general, falta todo: alimentos, ropas, medicinas, etc. porque sobran los malos ciudadanos que practican la especulación y porque el Gobierno no impide enérgicamente la compra en el extranjero de objetos de lujo; de suerte que las divisas (valores extranjeros) escasean o faltan para comprar lo más necesario, para el pueblo.

Ahora quiero yo saber dos cosas. En California, ¿habla el castellano alguna parte del pueblo? ¿Se oye esta lengua con frecuencia?

Otra: ¿Está situado El Cerrito cerca de Berkeley? ¿Está en la bahía de San Francisco? No he podido establecerlo mirando mapas.

Lo que me dice sobre el empeoramiento de las comodidades en California no me extraña: la vida es peor ahora en todas partes que antes de la última guerra, y entre las dos guerras peor que a principios del siglo. Conclusión: al pueblo no le convienen las guerras.

Pero, nosotros hemos sido afectados sin haber tenido guerra y por no haber sabido aprovechar el tiempo de bonanza.

Su curso sobre el drama español en los siglos XIX y XX ¿lo desarrolla Ud. en la Universidad?

Celebro que sus simpáticas chicas progresen en música y... en belleza.

La mayor de mis nietecitas tuvo este invierno una fuerte "grippe" (un resfriado con fiebre) y ha quedado, según parece, con pielitis (infección en los riñones o en la vejiga). Está en tratamiento médico. Su ánimo es bueno, sin embargo. Tiene ésta cinco años y medio y la menor 4 1/2. Son bastante inteligentes; pero aún no van a la escuela, si bien la mayor ha aprendido algo a leer, sola.

Su explicación sobre el uso de los nombres es completa. Pero, ¿es correcto poner en los sobres de mis cartas: Mrs. D. C. S., por ejemplo? —Le deseo felicidad y acepte, distinguida colega, mis saludos respetuosos y afectuosos.

J. Saavedra

23

Santiago, 22 Dic. 1948.

Distinguida Sra. Clarke-Shadi y apreciada colega:

Muy agradecido le estoy del obsequio de su libro "Romance Literature" y los incontables ejemplares de su reseña sobre mi "Arte Mayor", que ya le agradecí en carta por avión del 6 de septiembre. Su libro me ha llegado como un bello aguinaldo para esta Navidad que se avecina; que yo les deseo felicísima a Vd. y a los suyos, como también el Año Nuevo.

Su idea de considerar en un solo bloque las literaturas neo-latinas (¿Por qué no también la provenzal-catalana?) concuerda con la de grandes lingüistas y filólogos alemanes, que han discurrido sobre las lenguas románicas en conjunto. Y puede ser muy apreciada en los Estados Unidos, donde es frecuente que quien sabe francés sepa también castellano e italiano. Sin vivir yo allí, aprecio también mucho su idea; y he sentido novedad y agrado al encontrar juntos y haciendo camino paralelo a personajes históricos cuyas vidas y escritos la costumbre me había hecho ver muy distanciados, clasificados en mi memoria en orden diferente, quizá menos adecuado, y movidos por otras reglas y resortes.

Y no sólo novedad y agrado encuentro, sino que los hechos literarios,

así presentados, en un escenario más amplio, me sugieren reflexiones impensadas, sorpresivas, sobre influjos posibles, además de los que Vd. indica.

Conocía libros de "literaturas comparadas", todas las europeas, pero demasiado sumarios e ineficaces en tal sentido.

La apariencia modesta de su libro forma contraste con los muchos estudios, conocimientos, y trabajo que supone la elaboración de su "Romance Literature". No ha reunido Ud. pedazos de mano ajena cosidos lado a lado. Algo hay, claro, que es repetición (bien elegida); pero, en general, se ve que Ud. ha leído las obras de que habla, y sabe lo que dice, y lo piensa por sí misma. Es harto decir, porque su edad no es mucha y la materia en que se ocupa, vastísima, no obstante ser lo más granado solamente de cada nación latina o de los autores considerados.

Aunque elemental y sin erudición, su libro enseña mucho, aun a los que ya dejamos el colegio, hace buen rato. Yo he aprendido no poco en su libro, o refrescado quizá. No he terminado todavía de leerlo; porque debo hacerlo lentamente, por mis ojos y para meditarlo.

No tengo reparos que merezcan señalarse, pues serían de orden, más bien editorial, que Ud. no ha podido, tal vez, remediar. ¿Conoce Ud. la *"Histoire illustrée de la Littérature Française", précis méthodique* par E. Abry, C. Audic, y P. Crouzet (Paris, Didier, 1916)? O bien: ¿la *Historia de la Literatura Española...* por Guillermo Díaz-Plaja? Son 2 vol. de 1942, con reimpresiones posteriores (Ediciones La Espiga, Barcelona)?

No hay papel para más. La saluda su afmo. colega

J. Saavedra

RESEÑAS

NICANOR PARRA, *La cueca larga,* Editorial Extremo Sur, Santiago de Chile, 1958.

La poesía popular es un milagro, cuando es auténtica, porque, a pesar de la custodia rústica que la envuelve crece y se multiplica perfeccionándose, sin perder jamás su integridad, por el contrario, la afianza en cada partícula de sueño que el hombre descubre en ella y transmite a sus descendientes. Pero si es un milagro en su proceso de creación colectiva, no lo es menos cuando florece en manos de un hombre que la fecunda con su propia individualidad, estilizándola, enriqueciéndola, a la vez que guarda intactas sus esencias.

Tal es el caso de Nicanor Parra. Los términos usuales de la crítica parecen perder su filo aplicados a poseía de esta índole. En *La cueca larga* se quema las manos el académico y las plumas el escolar:

Voy a cantarme una cueca
más larga que el sentimiento
para que mi negra vea
que a mí no me cuentan cuentos.
Los bailarines dicen
por armar boche
que si les cantan bailan
toda la noche.
Toda la noche, sí
flor de zapallo
en la cancha es adonde
se ven los gallos...

¿Criollismo? Nada significa esta palabra a la luz espirituosa y mágica de *La cueca larga.* Sin duda, en esta poesía se descubre una ancha zona de Chile y de los chilenos, una zona de romántica dedicación a los valores épicos de la guitarra y del vino:

¿Hay algo pregunto yo
más noble que una botella
de vino bien conversado
entre dos almas gemelas?
El vino tiene un poder
que admira y que desconcierta
transmuta la nieve en fuego
y al fuego lo vuelve piedra...
Si me dieran a elegir
entre diamantes y perlas
yo elegiría un racimo
de uvas blancas y negras...
El vino cuando se bebe
con inspiración sincera
sólo puede compararse
al beso de una doncella...

En *La cueca larga* se descubre la gracia improvisadora del viejo payador y la sensualidad gruesa de cantoras y bailarines; allí están los nombres criollos donde se santifica la nacionalidad en potrillos y cañas de sólido prestigio; la burla socarrona o directa del campo y el genio equívoco, pecaminoso y ácido de la ciudad.

Yo no soy de Coihueco
soy de Niblinto
donde los huasos mascan
el vino tinto.
Yo nací en Portezuelo
me crié en Ñanco
donde los pacos nadan
en vino blanco.
Y moriré en las vegas
de San Vicente
donde los frailes flotan
en aguardiente...

Por encima de la algazara o, más bien dicho, apartado en un fresco rincón de sauces y albahacas, el poeta se ocupa en el oficio santo de transmutar lo humano en lo divino.

Brindo por lo celestial
y brindo por lo profano,
brindo por las siete heridas
de Cristo crucificado,
brindo por los dos maderos
y brindo por los tres clavos

Nicanor Parra trabaja como un ceramista de Quinchamalí para quitarle al surrealismo su decadencia europea. Pone alas donde va un poncho. Surte de ángeles los expendios de licores. Zapatea con punta y taco y, en su contrapunto, corona la métrica romance con estribillos de discordancia moderna:

Nervioso, pero sin duelo
a toda la concurrencia
por la mala voz suplico
perdón y condescendencia
Con mi cara de ataúd.
y mis mariposas viejas
yo también me hago presente
en esta solemne fiesta...

En su poesía, compuesta para ser cantada y bailada, se mantiene viva la tradición del juglar. A través de plazas, cortes y campos, su verso ha ganado la maestría de ritmos que impone el entusiasmo épico del pueblo; se ha dado un trasfondo para esconder la flor de la malicia y ciertas dobleces de sensualidad se arma de duros apodos, de viriles acentos, de agresivo lirismo. La poesía de Nicanor Parra es roja y palpitante como gallo de pelea clarinando en la rueda:

Yo soy así, soy chileno,
me gusta pelar el ajo,
soy barretero en el norte,
en el sur me llaman huaso,
firme le doy la semana
no como si no trabajo;
de Lunes a Viernes sudo
pero cuando llega el Sábado
no negaré que con ganas
me planto mis buenos tragos
con el fervor de mi Dios
por algo me llamo Pancho!

Me ha tocado oír esta poesía en Doñihue y Quilicura, cercada de gritos, risas y botellas, la he visto levantarse a la cabecera de la mesa y sostener su duelo de ingenio contra la sabiduría del tiempo en la tierra huasa; y la vi salir victoriosa bajo el peso de las coplas, las tallas y los brindis que la condecoraron. "Firmeza", dijo la cantora popular y quiso decir firmeza de *La cueca larga* para poetas topeadores, para cabezas coronadas de vid, para los anillos que se enredan en el harpa, para las espuelas clavadas en sangre como cresta de gallos; firmeza de la magia poética, culta y popular, de los mitos del país, de los ritmos del mundo que Nicanor Parra baraja en cuecas largas, en brindis, esquinazos y décimas con la iluminada prestancia de un poeta que ha abierto caminos a su generación.

En esta obra suya se ha unido su ingenio al de otro artista privilegiado, Nemesio Antúnez, quien penetra en las esencias de la realidad chilena con una desconcertante hondura, sublimando lo trivial, estilizando los rasgos del jolgorio chileno en un esquema ácido, alucinantemente dramático. Dibujante de estados

anímicos, especie de ajedrecista de una desesperación sublime, sus pequeñas gentes, vestidas de blanco y negro, parecen bailar en esta cueca la metafísica de punta y taco que no es sino el preámbulo de una eufórica desintegración.

FERNANDO ALEGRÍA,

Universidad de California, Berkeley.

ANTONIO MAGAÑA ESQUIVEL y RUTH S. LAMB, *Breve historia del teatro mexicano*, Manuales Studium-8, México, 1958.

Efectivamente. Estos Manuales de las "Ediciones de Andrea" están marcando una etapa en las letras de México. Útiles, prácticos, cumplen dos funciones muy importantes: servir de texto y servir de documento. Ni se quedan en lo meramente escolar, en el árido esquema docente, ni en lo erudito, al servicio único de los especializados en la materia; van, aquí uno de sus tantos méritos, por el término medio conjugándose en beneficio de todos —aficionados y profesionistas— los adictos a las cuestiones del intelecto. Leal con la historia del cuento mexicano y Dauster con la de la poesía lograron, como ahora los dos autores de este libro, poner sus conocimientos al alcance de la mano.

Ocho capítulos contiene la obra; ocho justos, exactos, en los que se divide por la necesidad y el sentido común, la historia del teatro mexicano. La época prehispánica, la de la Colonia en el siglo XVI, así como la edad de oro del teatro en los siglos XVII y XVIII con sus dos cumbres: Ruiz de Alarcón y Sor Juana; luego, en lo que podemos llamar nuestro, durante la guerra de Independencia; ya en la Independencia para después, más cercanos, estudiarlo en la Reforma y en la Revolución (1910). Cierra, la historia de este género, con halagüeño cabo: "Los grupos experimentales y el movimiento de renovación". Completa, sin cuestiones, como ahora lo vamos a ver.

Después de investigar nuestro glorioso y estético pasado precolombino, hurgando entre lo casi nada sobreviviente de aquellas épocas, han demostrado que no sólo escultura, arquitectura y poesía creaban los indios, sino también teatro. En seguida, ya con España encima, la evangelización necesitó del teatro para doctrinar a los naturales, destacando González de Eslava y Juan Pérez Ramírez. Un segundo período —dicen— con Francisco Bramón, Matías de Bocanegra, Agustín de Salzar y Torres, Alonso Ramírez de Vargas y Francisco de Acevedo, se opaca por los soles Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana de la Cruz. Quién no conoce vida y milagros de estos dos autores mexicanos. Sus temas humanos, su estilo personal, aún vigentes, se impusieron en los ámbitos del habla castellana; y no en vano sino, precisamente, por que fueron escritores con genio. Los años de la guerra de Independencia casi pasan desapercibidos; su autor más célebre, y no por el teatro sino por su actitud novelística, fue Fernández de Lizardi. Eduardo de Gorostiza, Fernando Calderón e Ignacio Rodríguez Galván defienden con cierto decoro el siguiente capítulo y dan origen, en cierto modo, a Carlos Hipólito Serán, Guillermo Prieto, Orozco y Berra, Pantaleón Tovar, Ramón Navarrete y Landa, José Ignacio Anievas, Granados Maldonado, Severo María Sariñana, José María Vigil, José Tomás de

Cuéllar, Isabel Prieto de Landázuri, González Bocanegra y José Antonio Cisneros. Por cierto que éste es todo un descubrimiento, pues resulta, ni más ni menos —asegura Magaña Esquivel— que el precursor de Ibsen. Y eso que la técnica ibsiana es de lo más original, mérito mayor el de este dramaturgo yucateco del pasado siglo. Ya en pleno auge nacionalista, bajo la mirada mexicanista de Altamirano, topamos con Peón Contreras, Acuña, Rosas Moreno, y Chavero y otros de no menor importancia. Venidos de esta época y llegados o hechos en la Revolución, tenemos a Federico Gamboa, Marcelino Dávalos, José Joaquín Gamboa, Antonio Mediz Bolio, Carlos Díaz Dufoo, Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, María Luisa Ocampo y alguno que otro sin mayor actuación hasta ahora. Me parece, a lo mejor no es, que fuera de Dávalos, Monterde y la señorita Ocampo, los demás de esta época no sobrevivirán mucho tiempo como dramaturgos.

Termina la historia con el nacimiento de una nueva etapa, diferente de la anterior, que en poesía, por ejemplo, fue muy brillante, no así en teatro; termina, decíamos, con una etapa en que la poesía y el teatro beben aires nuevos y se fertilizan con savias de fuera. La inquietud de Xavier Villaurrutia y la de Salvador Novo originaron módulos que aún estamos viviendo. Y es en el análisis de todos estos dramaturgos donde más se ve la mano de Magaña Esquivel; sus juicios a fondo, certeros, por justos, son de indiscutible validez. Si a veces se le suelta la mano, como en el caso de Alfonso Reyes, de quien dice: "su obra constituye por sí misma una literatura", lo achacamos al exceso de buena voluntad. Porque la obra de dicho autor, valiosa en algunos aspectos, no constituye nada de eso que aquí se afirma. Qué diferencia con el juicio sobre Villaurrutia: "Lo mismo que su poesía, su teatro se fundamenta en la precisión de las ideas y en el juego del lenguaje. Ni le estorba la herencia de malicia literaria ni se le enredan las fórmulas. Son la dialéctica y la pasión lúcida las dimensiones reales de su obra dramática; pero ni la dialéctica se hace retórica ni la pasión es arrebato". Qué justeza, qué tino y qué conocimiento de la obra de este nunca bien llorado escritor. Lo mismo al tratar a Usigli no tiene pelo que le estorbe para definir la cimera situación que éste goza, y que sistemáticamente le han querido negar: "Ha venido haciendo su obra aislado, solitario, esforzadamente, en compañías profesionales, en una atmósfera de insistente discolería". Pero Usigli como el mismo Magaña Esquivel sigue apuntando y a pesar de las envidias, ha demostrado más que sus colegas que: "Su teatro, pese a críticas circunstanciales, tiene la más alta significación en México y es el que con mejor fortuna ha trascendido al extranjero". De entre la treintena de éstos sobresalen, además de los ya citados, Celestino Gorostiza, Salvador Novo —de cuyo prestigio como dramaturgo tenemos desconfianza—, Miguel N. Lira, Agustín Lazo, Basurto —reincidente en explotar inútilmente para el arte la morbosidad del público—, Inclán con algunas de sus piezas, Luisa Josefina Hernández, Rafael Solana, Héctor Mendoza, Juan García Ponce y José Revueltas. Emilio Carballido conoce mucho de escenografía y le hace a la frase poética; busca, su mayor desgracia, mucho "teatro"; su obra aquí comentada como de madurez, no la conozco. Sergio Magaña tiene un lugar indiscutible como cuentista; como autor teatral no creo que haya dado mucho de lo que él es capaz. Todo lo que de estos dos se dice o no se dice, es publicidad de esa que acostumbran los artistas de cine con fines comerciales. Nosotros, para ir a la semilla, necesitamos calidad en las obras, lo otro, la propaganda y la pose, son transitorias.

Otras cosas muy buenas que trae esta imprescindible *Historia del teatro mexicano;* cosas que nos señalan la madurez, la metodización en el husmeo de los documentos y la dedicación de Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb. Y francamente fue una sorpresa; después de ver a aquél siempre escribiendo crónicas al día, agotando la noticia cotidiana sobre asuntos de teatro, nos sorprendió dándonos cátedra sobre la materia con una seguridad y un conocimiento sólo dables en un verdadero maestro.

JESÚS ARELLANO,

Metáfora, México.

UNIÓN PANAMERICANA, *El epítome de Pinelo, primera bibliografía del Nuevo Mundo.* Estudio Preliminar de Agustín Millares Carlo, Washington, D. C., Unión Panamericana, 1957.

Gracias al Comité Interamericano de Bibliografía —dependencia de la Organización de Estados Americanos— que se ha propuesto publicar una serie de documentos primordiales para la historia de América, se reedita, por tercera vez, la segunda en edición facsímil, el Epítome de la Bibliografía Oriental y Occidental, Náutica y Geográfica de Antonio de León Pinelo.

Publicado en Madrid, en 1629, el Epítome de Pinelo es la primera bibliografía del Nuevo Mundo. La obra fue escrita a sugerencia del Duque de Medina de las Torres, quien solicitó a Pinelo "una memoria de libros de Indias para añadir noticia histórica a ciencia política de aquel Nuevo Mundo". Pinelo desarrolló el proyecto de escribir una bibliografía de todos los escritores que habían tratado de las Indias Occidentales y Orientales incluyendo los tratados de geografía y navegación relacionados con ellas. Para realizar su trabajo, consultó cuantos catálogos se habían impreso y revisó las mejores bibliotecas españolas, siendo él mismo poseedor de la más copiosa de impresos y manuscritos sobre América y temas de las Indias.

El Epítome está dividido en cuatro partes: 1a. oriental, que contiene las obras relativas a las Indias Orientales desde África septentrional hasta el Japón; 2a. occidental, que incluye las obras referentes a América, las Islas Filipinas y Molucas; 3a. náutica, en que enumera los tratados de cosmografía y navegación; 4a. geográfica, en que registra lo hasta entonces escrito sobre los países y tierras de ambas Indias y las obras de cartografía.

Para simplificar el manejo de esta bibliografía, tiene el libro un índice onomástico de los mil autores cuyas obras cataloga, detallando las lenguas en que fueron escritas y distinguiendo las impresas de las manuscritas. Otro índice cataloga, alfabéticamente los libros incluidos, señalando también su lengua y su carácter de impresos o manuscritos. Sigue una enumeración alfabética de las cuarenta y cuatro lenguas en que están escritas las obras del Epítome, con los países o provincias en que se hablan.

Con insaciable sed erudita y documental, Pinelo registra cada libro con el nombre del autor, título del impreso o manuscrito, y sus reediciones, traducciones,

transcripciones y refundiciones, agregando en el caso de los manuscritos quiénes los poseían.

Su escrupulosa honestidad le hace decir en el prólogo: "En este Epítome, demás de los que van con nombre, título e impresión, que estos pongo por ciertos e infalibles, se hallarán tres especies de autores. La primera de algunos que escribieron poco: pero como mi intento es que no se halle ninguno alejado cuya obra no se comprenda ni declare, o por lo menos la luz que he alcanzado, ha sido necesario ponerlos todos. La segunda especie es de autores cuyas obras no he visto, ni mención particular de lo que escribieron, mas de la genérica, que basta para reducirlos al título a que pueden tocar, remitiendo algunos a los que los nombran, i poniendo otros entre los dudosos, por parecerlo. La tercera especie es de los que sólo he visto las obras, o alcanzado ciertos detalles, i así las pongo, i los nombres en blanco: el que los hallare los podrá añadir; si bien algunos será imposible a su diligencia como ha sido a la mía".

La influencia del Epítome fue más allá de su época. Un siglo más tarde don Andrés González Barcia publicó una nueva edición añadida por él. Ya estaba abierto el camino para las grandes empresas bibliográficas americanas donde encontramos después a Nicolás Antonio, H. Harrise y J. T. Medina.

ENRIQUE G. CORTÉS,

Universidad de Nuevo México.

JAIME TORRES BODET, *Sin tregua,* Tezontle, México, 1957, 189 p.

La labor poética de Jaime Torres Bodet, que se inició con *Fervor* en 1918, abarca ya, con la publicación de *Sin tregua* (1957) unos cuarenta años. Elevado y sutil creador de poesía, lo ha sido siempre, y su fino impulso lírico sigue, a través de este libro, acrecentando el límpido caudal de belleza. En Torres Bodet la vida y la poesía no se separan. El título *Sin tregua* expresa en dos breves palabras su dedicación a la poesía. A pesar del destacado papel que le ha tocado desempeñar en la vida pública, dentro y fuera de su país, no ha dejado nunca que mundo y aparato le distraigan en la honda e interrogante contemplación del hombre y su universo que encuentra expresión en sus poemas.

La poesía de Torres Bodet es un ir, tranquilo pero angustioso, hacia una puerta que, cerrada, pudiera, alzarse como barrera final e infranqueable al fondo de un largo callejón sin salida, o, abierta, dar la primera vislumbre de todos los esclarecimientos futuros. Ve la vida en descenso como un momento de suspensión entre el recuerdo y la esperenza entre el estar y un ser posible. Los poemas de *Sin tregua* nacen de esta tensa expectativa. Torres Bodet, siempre digno y equilibrado, no implora ni grita, sólo pregunta, pero su ansia, por refrenada, no es menos intensa. Surgen espontáneas las metáforas que expresan la incertidumbre, ya anhelante, ya desesperante, de este entretiempo —o preludio— de su existir. En el poema "Tensión" son notables por su número y por su acierto:

Lo mismo que, en la cuerda
trémula del violín, entre dos notas,
la pausa donde muere y renace la música;
lo mismo que la angustia
con que el insomnio paraliza el tiempo
entre dos campanadas de una hora nocturna;

como la falsa paz del mar tendido
entre dos olas bruscas,
como la calle muda entre dos gritos
y como el corazón estrecho y solo,
terriblemente solo,
entre el latido que pasó y la espera
del latido que acaso no escucharemos nunca.

¡este minuto inmenso entre dos almas
que no saben aún por qué se buscan.

En Torres Bodet hay siempre un fino equilibrio entre pensamiento y sentimiento. Sutiles y bellas, sus imágenes son como las quería Juan Ramón: "lo espontáneo sometido a lo consciente", la honda verdad íntima expresada con gracia, medida, e intensidad.

Sin tregua es un libro de alcance universal, más allá de lo actual y lo accidental, más allá de lo regional, lo nacional, lo europeizante, o lo "mejicanizante". Su hombre y su naturaleza son de todas las épocas y todos los países. Inquieta y aflige a este hombre el gran enigma de la existencia; pesa sobre él una soledad abrumadora:

Somos el solo nudo de una cuerda infinita
que nadie tejió nunca y de nada pende.
Y, sin embargo, todo repercute en nosotros:
el júbilo de marzo y el ansia de septiembre.
. . . . . .
y todos, reunidos, están solos
—más solos que en la cuna o en la tumba—
en la doliente multitud compacta.

Torres Bodet comprende y compadece a este ser doliente y solitario que busca sin saber qué es lo que busca, que pregunta sin que nadie le conteste, náufrago que lucha por asirse de una tabla que siempre le elude:

Pido una aurora más, pero infinita.
Y no la anunciación de un nuevo ocaso.

En el eterno drama vital no se sabe si la naturaleza burla o promete pero hay momentos en que Torres Bodet se convence de que su misterio presente, por bello y milagroso, no puede engañar:

Todo es posible en este noche clara.
...pueden
el ala más sutil romper un astro
una azucena desviar la historia...

El verso que predomina en *Sin tregua* es el endecasílabo pero el autor lo varía bastante con otros más cortos y alguno que otro más largo evitando así tanto la monotonía como la rigidez. El verso parece siempre adaptarse con naturalidad a su contenido. Del mismo modo Torres Bodet crea imágenes nuevas notables por su precisión y su belleza: "fina, dura, cortante alma de acero, / hélice de avión, cuanto más rauda, en el diáfano azul más invisible;" "la radiografía de un recuerdo"; "esperanza: nostalgia del futuro"; "ardiente sombra / labrada en la obsidiana de mi alma", para citar algunos ejemplos.

Los que quieren conocer lo mejor de la poesía hispanoamericana contemporáneas no pueden prescindir de este libro.

DONALD F. FOGELQUIST,

Universidad de California, Los Angeles.

FERNANDO ALEGRÍA, *Caballo de Copas,* Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1957.

En medio de la sorprendente evolución de la novela chilena, remozada y vigorosa en poco más de un decenio, faltaba una obra que pintara la existencia de nuestros compatriotas en los Estados Unidos. El tema siempre me pareció fascinador y pude conocer durante una residencia larga en ese país a diversos tipos como los que ahora descubre y exhibe con minucioso realismo, no desprovisto de elementos poéticos, el escritor Fernando Alegría en su libro *Caballo de Copas.*

El escenario aquí descrito es el de San Francisco de California y sus alrededores, con un amplio sondeo en los bajos fondos donde abundan tahures, prostitutas, vagabundos y aventureros hispanoamericanos que desempeñan los más extraños oficios con ese don de improvisación que los caracteriza.

Alegría es un hombre de letras, conocido y reputado. Profesor universitario, ensayista, narrador y crítico, demostró su capacidad inventiva en un volumen de cuentos que no comentó la prensa nacional, pero que contenía en germen muchas de las virtudes expresivas que hoy repuntan en *Caballo de Copas.* Esa colección de relatos breves se titulaba *El poeta que se volvió gusano* y se editó en México en 1956.

La novela está escrita en primera persona y su tono se sostiene siempre con gran sentido del detalle y la observación. El verdadero héroe es un caballo chileno, en cuyo torno brota una vida inesperada y pululan las ambiciones o las intrigas.

"Mi campeón venía de un vallecito sureño de mi Chile natal. Centauro creado entre chacolíes y alcoholes de madera, rápido ante la esencia de la cebolla y el anca rubia de las yeguas. No conocía sino el habla que habla la uva, el volantín de sus tiempos de potrillo y la chaucha de quienes le iniciaron en las pistas del Hipódromo Chile. He aquí un caballo que sólo conoce cobradores de góndolas y conductores

de golondrinas. A quienes los fabricantes de vino con apellido vasco no mencionaban en el Club de la Unión, y quien, en cambio, apoyó la candidatura del más vasco de todos: 'Olaverry', ilustre vencedor del Santa Anita Handicap, ídolo y maestro de mi criollo campeón".

Aunque el ambiente pintado por Alegría es sórdido y muchos capítulos se deslizan entre descripciones de juergas alcohólicas, visitas a cabarets dudosos y referencias continuas a un mundillo siniestro y sospechoso, el argumento va cobrando densidad, los caracteres se perfilan y surge una simpatía que gana pronto al lector. Podría decirse, algo superficialmente, que es una de las novelas criollas más entretenidas de todos los tiempos. Pocos escritores actuales conseguirán superar a Alegría en desenfado, en sutileza para captar una situación en pocas pinceladas y en un auténtico aire de sinceridad que crea pronto una atmósfera adecuada a la plenitud del relato.

El caballo "González", el jinete Hidalgo, el estibador español Marcel, la bailarina Mercedes y el Cuate, personaje mexicano de gran simpatía, son algunos de los principales protagonistas de *Caballo de Copas*. Se va polarizando un creciente interés en dos focos humanos: el de la pensión donde domina la recia figura de Marcel, padre de Mercedes, y el hipódromo de Tanforán, que va a conocer por fin el éxito asombroso del casi mitológico "González", ganador de una sola carrera y afianzador de la fortuna de los dos socios chilenos que se embarcaron en la pintoresca empresa hípica. Alegría aparece como un experto conocedor del idioma de jinetes y aficionados, de apostadores y restante comparsa que gira en torno al turf californiano. También revela su trato con este pequeño, pero abigarrado universo en que trampas y pasiones desempeñan su papel al lado de la audacia y la bizarría.

"Tanforán es, como todos los hipódromos del oeste, un gran galpón medio al descubierto, frente a una cancha desguarnecida: el edificio pintado de blanco y verde, el interior de la cancha plantado de pasto y amapolas. Es una versión moderna de los campos de rodeo que mantiene cada pueblo ganadero del Oeste".

Así, en breves toques, se va sintiendo el clima especial de Tanforán, donde surgirá la insólita proeza que da remate feliz al argumento, cuando triunfa "González", en medio del asombro y la desconfianza de la muchedumbre que llena el hipódromo. En un ángulo diferente, que detalla otros aspectos de la vida californiana, se narran las luchas de los estibadores en el puerto de San Francisco y la acción tenaz que ejerce como líder, Marcel, el padre de la bailarina que se enamora del chileno vagabundo. Este primer personaje de la acción, el narrador, es retratado así por Fernando Alegría:

"Soy de esos chilenos 'vinosos', de pelo castaño claro, ojos pardos, piel rojiza, con un mapa de finos vasos sanguíneos en las mejillas y en la nariz. Además, me dejo crecer el bigote, y en el bigote luzco pelos de todos colores, aunque predominan los rubios y colorados. Chileno del Valle Central, de boca ancha, labios gruesos y risa fácil. Pudieran vestirme de esquimal y todavía se me notaría la pinta de huaso".

La historia se inicia mientras el jinete Hidalgo descubre a su compatriota que trabajaba en calidad de lavador de platos en un restaurante de San Francisco. Sabe Alegría usar los procedimientos modernos del arte narrativo que ya se afirmaron bastante en sus magníficos cuentos de *El poeta que se volvió gusano*. También alcanza momentos de humor excepcional que hacen muy movido el capítulo deno-

minado "Entremés bucólico y pastoril, o los tomates de la discordia". Ahí se engrandece y asume contornos picarescos indelebles el Cuate en su tremenda pelea con el Bello, empleado norteamericano que desprecia y trata pésimamente a los obreros. Veamos cómo lo pinta Alegría en un esmerado enfoque de gestos, de movimientos, de situaciones sugerentes:

"El Cuate permaneció inmóvil. Ni un músculo se agitó en su rostro. Tenso como una cuerda de acero, dejó pasar unos segundos que fueron como pulsaciones gigantes en el silencio de la barraca. La boca apretada, los ojos relucientes y fijos sobre los naipes, las manos pálidas, siguió manipulando ágilmente la baraja. El patán se quedó mirando con extrañeza esa figura de diabólico enano. Esperaba una reacción violenta, pero no venía. Escupió y se pasó la mano velluda por la boca. De pie allí en las tinieblas, le veíamos tambalearse. La camisa azul le agrandaba los hombros. Hizo un movimiento con la pierna, como avanzando para tirar una patada. Levantó casi la bota. Clic. En la mano del Cuate apareció como un relámpago la luz de una navaja. Quedó el otro con la pata en el aire; inmovilizado por el terror, y el Cuate con esa lengua de sierpe en la mano".

Se capta en las líneas transcritas una asociación de imágenes sugestivas que tienden a integrar pronto una atmósfera particular. Es lo que, a menudo, sobrenada en el realismo de Alegría, que sin perder la continuidad lógica de la narración, sabe situarse, en otras oportunidades, en un plano más asordinado, donde la descripción indirecta conduce al fondo escénico. Como procedimiento acumulativo de figuras, con gran despliegue de combinaciones verbales resulta uno de los capítulos más singulares de *Caballo de Copas* el titulado "Domingo en el Burlesque". Sensaciones auditivas y visuales se combinan en una articulación grotesca que vacila entre la realidad y el ensueño:

"Los reflectores se hundían en las vigas, en las columnas y decorados y, a puñaladas, se metían entre la carne vieja de las bailarinas y entonces la metamórfosis a que aludo cobraba relieves alucinantes. La pudrición se desarrollaba con detalles macabros, porque desde nuestros asientos distinguíamos claramente las cicatrices de apendicitis, de cesáreas, granos y moretones y mordiscos, que, bajo el efecto de la luz, comenzaban a reproducirse. Vaciábanse sobre el escenario mujeres y más mujeres. La luz se había hecho morada y parecía desprender de los cuerpos masas de carne vibrante y lujuriosa".

En *Caballo de Copas* se hace más vibrante la sensibilidad de Alegría y se palpa su esfuerzo por liberar a su novela de la rutina descriptiva. Desde lo exótico del ambiente hasta el apicarado sesgo criollo de algunos héroes de su fabulación, se alcanza un tono desusado y un dinamismo diverso en el argumento. También el hecho de que éste sea integrado por seres y situaciones ficticias, pero artísticamente verosímiles, destaca la amplitud de los recursos técnicos de Alegría en su último libro.

RICARDO A. LATCHAM,

Sociedad Chilena de Escritores.

CARLOS FUENTES, *La región más transparente*, Colección Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1958.

Por su calidad literaria, y por su valor como documento histórico, la primera novela de Carlos Fuentes merece la consideración más seria. Novela panorámico-histórica; es decir, en el destino de sus protagonistas va sintetizado el destino de la nación mexicana. Novela realista-simbólica; es decir, los episodios, los diálogos y los monólogos realistas van cargados de un sentido mucho más amplio de lo que en sí encierran. Pero sería erróneo suponer que con un par de términos acertásemos a clasificar esta obra maravillosamente densa y de estructura tan compleja. Su protagonista principal, Ixca Cienfuegos, es casi una abstracción o un mito. No sería exacto decir que sufre la modificación tradicional del protagonista. Es más bien algo como un personaje catalizador que interviene en la acción en distintos planos, impartiéndole su solución más transparente. Porque la acción misma ni es extensa ni complicada. Complicada sí, la variedad de técnicas, los recursos cinematográficos, la yuxtaposición de escenas, la manera en que el autor ha querido 'descubrir' a sus personajes, es decir, novelar. Una novela que presente por sus muchas facetas tal conjunto de problemas, está claro, ya de por sí planteará algunas de las cuestiones más básicas del género novelesco.

La estructura es el rasgo más interesante de la novela en su desarrollo a mediados del siglo XX. Sin duda la esmerada atención a detalles de estructura está relacionada con el problema de la objetividad del novelista. Un novelista, por muchos que sean sus intereses y sus conocimientos, y por más agudo que sea su don de observación, tiene sólo un punto de vista. Uno y nada más. Dada esta relatividad, el novelista se propone ampliar su perspectiva. Dentro de los límites de un libro de prosa narrativa hará lo posible por lograr la forma de una pluralidad de puntos de vista. Lograda la forma, la multiplicidad de personas, de lugares, de tiempos y de hechos, la identidad, por no decir la parcialidad, del autor queda aparentemente superada. Porque el problema del novelista no es simplemente el problema de separarse por completo de su creación, sino el de alcanzar, en total, el máximo grado de veracidad.

La complicada estructura de Carlos Fuentes, diremos, pues, lleva como propósito el de presentarnos el ambiente social de la ciudad de México en los años 1951-54 en toda su realidad, es decir, su complejísima interconexión de actos y personas. El fondo histórico abarca la tumultuosa época de guerras de la Revolución Mexicana y la época post-revolucionaria. A esta pluralidad de vidas, de destinos individuales, corresponde la pluralidad de tiempos y lugares, ordenados no cronológicamente, sino en el orden que mejor revele su significación total. A esta pluralidad de destinos individuales corresponde también la pluralidad de técnicas novelescas: el diálogo realista, los monólogos interiores, la definición y la referencia, la narración y la descripción, directas e indirectas. Vidas, destinos, entrecruzados; ritmos narrativos en desarrollos múltiples o interrumpidos, y la vida de Ixca Cienfuegos como un hilo temático insinuándose en variantes tonos por toda la estructura. Todo ello encaminado a poner en claro un estado de crisis en el alma mexicana. Porque el autor nos ha presentado estas historias individuales dentro de un conjunto de manera que se trasluzca a nuestra percepción cómo, a pesar de que dependen mutuamente como individuos en su función social para cobrar entre

todos un sentido colectivo, lo irremediable de su ser aislado les obliga a buscar otro destino aparte. Ya en su manera de ver, de juzgar, a la Revolución Mexicana *La región más transparente* marca el fin de una época y principia otra. La Revolución es el pasado, y no sólo está ya terminada, sino que poco se espera ya de los frutos de su ideología. La Revolución ha perdido su dinamicidad. No ha sido una revolución popular. Ha sido una revolución burguesa. Este momento, en el que el mexicano deja atrás su fe dinámica en la Revolución y se enfrenta con la incertidumbre de un destino personal, es el eje de la novela, *el momento transparente*. En este momento del tiempo espiritual de la vida mexicana vive Ixca Cienfuegos, y así debiera entenderse su existencia no concreta, su resignación y su transparencia moral. *La región más transparente* deja de ser novela de la Revolución Mexicana en cuanto el autor se haya propuesto encontrarles a sus creaciones el radical destino de su ser.

Ahora bien, dada la marcada impresión de desilusión, de desafecto, que recibirá cualquier lector, cabe preguntarse si en verdad la construcción de la novela corresponde a una manera más objetiva de dar forma artística a la realidad histórica. Desde luego, la cuestión no es ninguna novedad. La lleva implícita la novela realista durante toda su evolución. Podría decirse que por su misma naturaleza la obra analítica y objetiva, y de pretensión científica, en que la observación de la realidad se ha llevado a cabo como en un laboratorio, habría de encerrar de por sí una visión pesimista de la vida. Sin embargo, con respecto a esta cuestión, la obra de Carlos Fuentes representa un adelanto, y por haberlo realizado será una de las obras más características de su época. Nos referimos a su uso acertado de las figuras *transparentes*, a Cienfuegos y a Teódula Moctezuma, cuya relación con los otros personajes casi siempre resulta ambigua si no enigmática. Es como si Carlos Fuentes hubiese llegado, en su labor novelística, a un punto análogo al que ha llegado la física atómica de nuestros días, donde al físico le es forzoso reconocer que él mismo como observador interviene decisivamente en el objeto que observa, que él mismo ha determinado, con su método, la forma circunstancial que ha tomado la energía bajo su aparato. Es decir, que la microfísica se enfrenta con una misteriosa región donde se aniquila la división entre el sujeto y el mundo objetivo y externo, e influyen uno sobre otro. En esta región de la 'realidad empírica', tan ajena aún a nuestra potencia racional, todo, lo vital y lo inerte, se relaciona difusamente entre sí. Esa región más transparente de la novela sería análoga a ésta de la moderna física. Que no valga la comparación más que para subrayar nuestra conclusión: que su técnica de personajes enigmáticos le ha servido a Carlos Fuentes para profundizar su visión de hombre e historia, y para crear una región de verdad artística, no menos auténtica por ser nueva para nuestra sensibilidad, donde el mito y la historia perduran en el presente siempre afirmados en el pasado y proyectados vitalmente hacia el futuro. En Ixca y Teódula se encarna el valor humano de la raigambre indígena. Aquí la parcialidad del autor es evidente. En ellos se concentra la identidad de raza que perdura casi inmutable frente al cosmopolitismo de ideas e innovaciones de la gran urbe mexicana.

Imprescindible parece que en una novela de técnicas alternadas sea rica y variada la lengua y que ella imponga en cada caso la realidad artística de lo narrado o descrito. Generalmente cumple Fuentes con esta exigencia. Los diálogos realistas impresionan por la exactitud y la variación del matiz popular. Fuentes no exagera,

como se esperaría, la nota satírica o la propensión irónica. En cambio, el diálogo de algunos personajes no es más que la estilización de unos rasgos caricaturescos. Más interesantes nos parecen los monólogos interiores, donde los personajes hablan para sí pero no a sí mismos. El plano del diálogo es la voluntad y la acción, y el del monólogo interior el del recuerdo, o la proyección de motivos. En cierto sentido, el monólogo interior es el aspecto lírico de la novela. No es en sí el monólogo un suprarrealismo, plano superior de realidad, porque no puede ser más real que el acto o el momento en la vida del personaje que habla. Su realidad artística, su substancia verídica, reside en la fuerza de la corriente psíquica que corre por las imágenes, sugerencias y motivos en serie, iluminándolos significantemente. Carlos Fuentes es poseedor de una fina habilidad para amoldar en monólogo interior los momentos más íntimos de sus personajes. No sorprende, pues, que del monólogo pase a la prosa rapsódica. Numerosos trozos del libro son verdaderos poemas en prosa. El trozo final, en el cual viene a completarse el símbolo-ciudad, comprende algunas páginas ejecutadas con portentoso virtuosismo.

LUIS ANDRÉS MURILLO,

Universidad de California, Berkeley.

HUGO RODRÍGUEZ-ALCALÁ, *Korn, Romero, Güiraldes, Unamuno, Ortega...* Prólogo de Arturo Torres-Ríoseco, México: Ediciones De Andrea, Colección Studium, 19, 1958.

En 1939, Cecilio Báez, al prologar *Estampas de la guerra,* libro de poesías de Hugo Rodríguez-Alcalá, decía que el "sentimiento nobilísimo de nuestra educación democrática es el que mueve la péñola zumbona de nuestro Hugo, mojada en la miel de la colmena paraguaya". Y ahora el poeta y crítico chileno Arturo Torres-Ríoseco, en el prólogo a este volumen, destaca los valores poéticos, intelectuales y humanos del joven y talentoso crítico paraguayo. Efectivamente, Rodríguez-Alcalá es un ejemplo típico de ponderación del alma latina en la cultura nórdica. Mediterráneo en todo, expansivo y racional a la vez, integra la fantasía en el intelecto, como aconsejaba Vico y lo practican los grandes poetas y pensadores actuales. Dueño de una cultura que sale de las búsquedas rigurosas del método académico, penetra y se ahonda en las experiencias de una vida trabajada con vocación ejemplar. Viene de una patria chica y sufrida, destilada en la angustia y prohijada en heroicos renuevos de esperanza. Y aquí, donde lo grande y oportuno hace accesibles todas las posibilidades, se asegura en el orden y la sistematización de lo objetivo. Temperamento creador, es también espíritu que ordena. Y en cada caso sabe dar el tono de un corazón apasionado o de una inteligencia en equilibrio. De la simpatía personal a la demostración estrictamente científica. Ni módulos preconcebidos ni proposiciones imprevisibles. El poeta mismo se aferra a las cosas, con abrazo directo y humilde actitud sumisa. La realidad se le viene encima como una orden que acata irremisiblemente. Los hechos dicen su palabra y él ordena su canto con la naturalidad de quien ignora el riesgo o la alegría. Conciencia innata, sin duda, de quien ha nacido para ser lo que debe ser. Así también en sus incursiones

por la realidad ajena. Un instinto, que es a la vez inocencia y sabiduría, lo lleva al justo encuentro de la realidad que busca. Y con ella transita del hombre a la cultura como si estuviera pasando, sin ningún tropiezo, de la íntima tierra nativa al infinito dominio universal. ¿Qué son, si no, sus amorosas evocaciones de Elvio Romero, Campos Cervera, Roa Bastos y la pléyade ardiente y desgarrada de la joven poesía paraguaya, junto a severos escorzos de Korn y Romero, sus guías tutelares en el pensamiento y la acción, el personalísimo enfoque del antagonismo entre Unamuno y Ortega o esa luminosa presentación de Eliseo Vivas como crítico del naturalismo norteamericano?

Rodríguez-Alcalá, más que investigador, es un protagonista noble y sincero de lo que está investigando. Por eso no puede dejar de participar en la vida de seres y hechos que descubre y aclara, explica y siente, pero que también lo determinan como en una precisa definición. Está con Korn y con Romero porque en ellos encuentra su pasión de libertad y democracia, su razón de ser como hombre que vive esa crisis de la cultura de Occidente seguida, con Romero, en los grandes pensadores contemporáneos. Y se vierte, con Unamuno y Ortega, porque en ellos justifica su propio conflicto o integración de razón y vida, de concepción ideal y de vivencia estética. Alerta vigía del pensamiento contemporáneo, sigue los movimientos de una crisis que escamotea los valores humanos en nombre de la razón abstracta o de su cara opuesta: la materialidad sin trascendencia u obscuros irracionalismos de disolución. Hijo, en cierto modo, del idealismo romántico, se desprende pronto del historicismo, enfila en las huestes de la historia de la cultura y de la antropología filosófica, y llega, seguro, nítido y radiante, a ese espiritualismo de los ideales en acción tan caro a mentes luminosas como las de Fouilleé, Simone Weil o Karl Jaspers. Porque Rodríguez-Alcalá no es sólo un descubridor intuitivo de la realidad del hombre y sus creaciones. El poeta que administra un saber para hacer es también un pensador que organiza y conduce corrientes de ideas. Y esto ya es mucho decir para quien sólo pretende, con patética humildad, ser apenas un literato limitado al recinto académico. En su estudio sobre Güiraldes agudiza técnicas de conocidas prácticas estilísticas: pero no es eso, en definitiva, lo que le interesa. Ellas son como un juego en el buceo de hondas corrientes, una especie de esguince necesario para probar lo que hay más allá de ese juego practicado por "suficientes" profesores de literatura que nada tiene que ver con la poesía, el arte o la filosofía. En los estudios sobre Korn y Romero Rodríguez-Alcalá se muestra en su plenitud, con dominio y precisión de la materia que trata. El pensador anda aquí como pez en el agua. El estilo de estos ensayos prueba, una vez más, que lo que está hecho sale derecho, como quería Martí. No puede haber claridad expositiva si antes no se ha hecho claridad en la mente. La frase categórica, el trazo firme, la fluencia sin rodeos, la economía sin esfuerzo nos envuelven de inmediato en una seguridad responsable que a todo lo hace convincente. Korn pudo sentirse feliz de auscultarse a sí mismo en tan fiel catador de sus latidos. Y Romero no puede menos de sentir la dicha de verse tan querido, admirado y comprendido. Así, este libro tan franco y tan abierto, nos lleva de un mundo a otro, de la filosofía a la poesía, del análisis crítico a la exaltación impresionista, del arrebato lírico a la cordura, de la intuición descubridora a la precisión técnica: en fin, de la vivencia y el pensamiento al hombre total o a una concepción del mundo y de la vida. Toda una actitud humana lo informa, actitud que supera la fácil

erudición, el mero acarreo de materiales. Es, por ello, un libro vivo, eficaz, excitante, suscitador de problemas que invitan a reflexionar y a sentir con amor toda frecuentación de lo literario, lo artístico, lo filosófico. Nos sentimos poseídos por él, y por su intermedio, con orgullo, de esa pasión hispanoamericana que tanto se nos reprocha pero que tan gloriosamente sabemos exhibir.

ALFREDO A. ROGGIANO,
Universidad de Iowa.

JUAN PINTO, *Breviario de literatura argentina contemporánea,* Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1958.

Juan Pinto pertenece a la generación literaria argentina que hacia 1922 —justamente cuando él cumplía 20 años de edad— se debatía entre los llamados grupos de Florida y Boedo. Aquéllos eran más esteticistas y cosmopolitas; éstos, de tendencias socialistas, se definieron en favor de una literatura de acción, con particular predilección por los temas proletariales. Se comprende que este "Breviario" empiece con una evocación de aquel momento capital de la literatura argentina, con evidente deseo de comprenderlo en una integración de principios básicos. Pero Pinto, que ha dedicado la mayor parte de su vida al periodismo, con las urgencias propias de esa actividad tan comprometida en los países hispanoamericanos, no fue un hombre de capilla, de universidades o de academias. Hecho a los golpes de la fortuna, ha ido escribiendo según sus necesidades, sin orden, sin método, sin técnicas reconocidas, sin un sistema crítico definidor. Pero ha hecho obra de difusión, que son esfuerzos dignos de todo aprecio. Empezó como poeta, en 1927, el mismo año en que se inició también Ricardo Molinari, el poeta argentino que hoy más estiman las juventudes renovadoras. *Ánforas sonoras* (El Ateneo, 1927), llevaba, sin embargo, demasiada carga lugoniana como para que se le diera un lugar de preferencia entre quienes proclamaban entonces un estruendoso anti-lugonismo. Su voz calló hasta 1940, en que aparecen sus *Imágenes en el tiempo* (Ediciones Mundi), al que siguieron otros cinco libros poéticos: *Humo alucinado* (Ed. Sociedad Impresora Americana, 1944), *Catorce silencios* (Ed. S. E. L. A., 1947), *Oda porteña* (Ed. privada, fuera de comercio, 1952), *Mar de aventura (Id.,* 1953), y *Territorio de Dios,* 1955, cuya edición ignoro.

Necesidades del vivir diario, como decíamos, obligaron a Pinto a dedicarse al periodismo y a trabajos editoriales. Colaborador de los principales diarios y revistas de la Argentina, ha ido pergeñando esbozos biográficos y críticos, que, organizados en torno a conjuntos de hechos más vastos, ha publicado en forma de libros. Empieza en 1941 con su *Panorama de la literatura argentina contemporánea* (Ediciones Mundi), al que siguió una *Literatura Argentina siglo XX* (Ediciones Argentinas, S. I. A. [Sociedad Impresora Americana], 1943) y varios diccionarios: *Diccionario de la República Argentina* (geográfico, biográfico, histórico, literario, artístico), que se publicó en las Ediciones Mundo Atlántico en 1950, uno especializado sobre pintores y otro sobre músicos, estos dos últimos con el seudónimo de John Bryton. La Editorial Atlántica, en su difundida "Colección Oro", le publicó en 1948 un panorama general de su país con el título de *La Argentina.* Y suman

centenares sus artículos dispersos en revistas y periódicos. En las bibliotecas de las universidades más importantes de E. U. no faltan, por lo menos, su *Literatura...* y su *Panorama...*

El libro que ahora nos ocupa, sin mayores pretensiones ni empaques académicos, llena su cometido: su utilidad de guía, aunque más no sea informativa, y a veces no muy precisa. Comprende seis capítulos, cuatro apéndices y una bibliografía general. El primero y segundo capítulos están dedicados a deslindar un concepto de generación y su referencia a los escritores de 1922. En el tercero da un panorama de la novela argentina. El cuarto está dedicado a la poesía; el quinto, al ensayo y la crítica; el sexto, al paisaje argentino en los escritores. En uno de los apéndices, el tercero, se publica el manifiesto de "Martín Fierro", cuyo texto resulta tan difícil de tener a mano. Todo lo cual hace del volumen un libro de actualidad que promueve a la discusión e incita a dedicar a la literatura argentina estudios concordes con su importancia en el concierto de las letras de la América Hispánica.

ALFREDO A. ROGGIANO,

Universidad de Iowa.

JOSÉ DONOSO, *Coronación,* Santiago de Chile, 1957.

Lo propio de una novela es narrarlo todo acerca de un personaje y mentar sólo a los demás, en el grado preciso para darles individualidad. En *Coronación* el autor sigue el camino más difícil y de mayor riesgo, y esboza a la perfección los caracteres de varios sujetos. Llama la atención en esta galería la presencia de doña Elisa, dama nonagenaria, loca, que se resiste tenazmente a morir y que en bruscas alternativas de humor se lanza contra los circunstantes como en trance de furia. A su lado discurre Andrés, su nieto, solterón, que se encandila con Estela, joven campesina traída a la casa precisamente para cuidar a aquella anciana. Mario y René, los dos ladrones, figuran también, en otro plano, entre los seres abocetados. Hasta personajes más menudos, como Dora, Lourdes, Rosario, quedan esbozados en estos trazos, gracias a la seguridad de maestro con que el novelista se mueve en la maraña. Y a propósito, debe señalarse la secuencia de la coronación, que da título al libro, como una página *sui generis* en la literatura chilena. Es una farsa de gran calidad literaria, un esperpento en que lo grotesco queda sublimado en aquel *ballet* donde las tres viejas se entregan inocentemente a su juego pueril (pp. 273-7).

Coronación es una novela densa, en la cual se va contando con singular destreza el proceso psicológico por el cual pierde la razón Andrés. Comienza la cosa con los deseos algo extemporáneos que le acarrea la presencia de Estela; se agrava a fondo cuando descubre que ésta se ha entregado a Mario y espera un hijo de él, y hace crisis la noche del robo. Estela, delegada por los ladrones, va a entregarse a él para distraerle, pero se rebela y huye, mientras Andrés cae de golpe en la senilidad y en la locura. Horas después su abuela ha muerto.

La novela tenía por objeto mostrar a todos esos personajes en aquellas relaciones, y una vez colmados los destinos individuales no cabe prolongarla. A pesar

de su aparente extensión, ha sido desarrollada con extrema economía de recursos, y casi no hay página que huelgue.

El personaje más interesante de la obra es, naturalmente, Andrés, sobre quien ha proyectado Donoso los haces de luz de su investigación sin temer ni la desnudez ni el asco. Y es curiosa singularidad que de este ser a quien vemos resbalar hacia el caos, oigamos antes algunas de las más inquietantes fugas que existen en la novela chilena. La primera es la ensoñación de la vida en Omsk. Andrés camina, de tarde, por una calle cualquiera de la ciudad, vulgar en todo, y remecido por "el terror del tiempo y del espacio", siente con claridad cuál es el secreto de la existencia humana.

> Él vivía. Andrés Ábalos, nacido donde y cuando nació y entre la gente que nació. Eso era Omsk. Tal como la señora que regaba las flores en la ventana había nacido donde y cuando y en el medio en que nació. Rebelarse, tratar de dar un significado a la vida, hacer algo, tener cualquier fe con la cual intentar traspasar el límite de lo actual, era estúpido, pretencioso, pueril y más que nada lo eran los compromisos y las responsabilidades. Lo único razonable era la aceptación muda e inactiva. ¿Le gustaba leer historia de Francia? Leería historia de Francia. ¿Le gustaba pasear en las tardes por las calles tranquilas? Pasearía. (P. 85).

La sensación interna de confianza que le visita después de sentir, en una calle cualquiera, la realidad cósmica, es similar a la que contaba Nietzsche que le acudió cuando había logrado percibir entera su teoría del eterno retorno .

También debemos al propio Andrés, cuya razón se extravía en las páginas finales del libro, una importante definición sobre la intervención de Dios en el orden de la vida. Andrés divaga ante su amigo Carlos sobre la religión y otros temas, y como epifonema de todo lo que lleva dicho, exclama:

> ¿No te das cuenta que todo no es más que un desorden, una injusticia, un juego de locura del cosmos? Si hay un Dios que vele por el destino de los hombres, no puede ser sino un Dios loco. ¿Qué locura más completa que haber dotado a los hombres de conciencia para darse cuenta del desorden y del terror, pero no haberlos dotado de algo para vencerlos? No, Carlos, no te ciegues, el único orden es la locura porque los locos son los que se han dado cuenta del caos total, de la imposibilidad de explicar, de razonar, de aclarar, y como no pueden hacer nada ven que la única manera de llegar a la verdad es unirse a la locura total. A nosotros, los cuerdos, lo único que nos queda es el terror... (P. 213).

Puede el lector sentir la aprensión de que una novela en que se evocan temas tan remontados sea de difícil lectura y carezca de interés propiamente novelesco. Pero no tema nada. Hemos hablado ya antes del pulso del autor, y es tiempo de volver a ello. José Donoso muestra en *Coronación* un pulso ciertamente maestro porque sabe mezclar atinadamente la divagación filosófica sobre altos temas con la descripción de reducidos cuadros de vida humilde. Las escenas de la busca de Mario en Valparaíso tras la pista de René, que se le ha extraviado, son excelentes, inclusive por la presentación de pequeños personajes que bien podrían haberse omitido pero que, presentes, contribuyen a dar profundidad a la escena. La sensación

del amor se da a perfección en el contacto de Mario y Estela, así como la borrachera de Rosario y de Lourdes en el *ballet* de la coronación, que ya mencionamos, es en todo y por todo una pequeña obra maestra. Largo sería citar uno a uno estos hallazgos, estas miniaturas, estas escenas en que sonríe la gracia, con las cuales revela José Donoso instinto de novelador, amor al oficio y destreza; pero no será demasiado insistir en la excelente evocación de épocas que ha intentado con la visita al desván, donde, entre telarañas y nubes de polvo y cadáveres de insectos, yacen algunos de los lujos pretéritos de la casa. Y es que en esta novela hay aire libre y aire confinado, gran mundo y bajos fondos, personajes cerebrales y puramente instintivos, todo ello barajado y combinado en dosis ciertas, muy cabalmente medidas por dracmas y escrúpulos.

La presencia de personajes de diferentes clases sociales, con niveles de cultura e intereses muy distantes, da profundidad especial a las escenas de *Coronación* y plantea al autor el desafío de mantener, para cada uno de ellos, el lenguaje pertinente. Uno de los valores de la novela estriba precisamente en la singular destreza con que el novelista responde a ese desafío. El lenguaje de cada personaje refleja a maravilla el centro espiritual de que procede. La charla insustancial de Carlos y su mujer, Adriana, sin ir más lejos, cobra sabor de cuadro de costumbres (pp. 221-2), merced a la evocación de sutiles detalles de ambiente que realiza el autor para dar naturalidad, frescura y forma directa y espontánea al diálogo. Del mismo modo, los otros personajes de la novela mantienen su propio estilo de principio a fin. Algún día se podrá estudiar esta obra como testimonio del lenguaje usado por el chileno de 1957, transportado al libro con el mínimum de sacrificio de la espontaneidad.

Coronación es una gran novela psicológica y de ambiente, y con ella su autor se coloca de golpe y para siempre en la primera fila de los escritores nacionales de prosa.

RAÚL SILVA CASTRO,

Biblioteca Nacional, Chile.

G. M. BERTINI, *Romanze novellesche spagnole in America*, Torino: Quaderni Ibero-Americani, 1957.

Esta pequeña antología, sin tener grandes pretensiones, viene a comprobar la posibilidad de hacer interesantes estudios comparativos entre los romances ya recogidos desde cincuenta años atrás por los folkloristas de América. En su prefacio, el profesor Bertini explora algunos de los rasgos más característicos de los romances hispanoamericanos de tipo novelesco, fijándose especialmente en las diferencias de tono y de espíritu que se notan entre éstos y los peninsulares que les dieron el ser; y en la colección de textos ilustrados con notas que ofrece en el cuerpo de su libro, el autor logra redondear, con éxito, su propósito de "precisare i tratti essenziali della romanza ispano-americana" y de subrayar "le possibilità di interpretazione, di assimilazione, di arricchimenti o de depauperamenti nei motivi e nelle forme che,

nate in un determinato ambiente spagnolo tra i secoli XV e XVI, furono sottoposte nel 'trasplante' ai gusti di poeti popolari di tutt'altra latitudine".

La obra queda dividida en ocho partes; cada sección comprende una agrupación de textos que sobre un tema dado eligió el autor para los fines de su obra. Dichas divisiones son las siguientes: A) *La esposa infiel* (veintitrés textos); B) *Romances de las señas del esposo* (diecinueve textos); C) *Romances de Delgadina* (dieciséis textos); D) *Romances de Gerineldo* (cinco textos); E) *La busca de esposa* (once textos); F) *Romances de la aparición* (cinco textos); G) *Romances de Mambrú* (tres textos); I) *Romance de 'El galán y la calavera'* (un solo texto). Cada sección va acompañada de un buen acopio de notas sobre diversos aspectos temáticos y lingüísticos de los textos que se incluyen en el libro. Aunque las anotaciones son extensas más bien que intensas, y aunque varios textos llevan muy escasa o ninguna anotación, los comentarios de Bertini son valiosos por la riqueza de sugestiones y la erudición que encierran. De especial valor son las referencias bibliográficas que se dan para facilitar la comparación de los textos hispanoamericanos presentados en este libro con versiones peninsulares de los mismos romances. Encuéntrase también entre las notas una sección de datos sobre la procedencia de todos los textos que ofrece Bertini, y termina el libro con un glosario de más de cien voces para el uso de lectores italianos poco familiarizados con el castellano y, sobre todo, con los hispanoamericanismos que aparecen con tanta frecuencia en los textos citados.

Pero no por sus méritos indiscutibles deja la obra de ser de poco alcance. Cualquier investigador que profundice más en el tema, aspirando a llegar a unas conclusiones más o menos definitivas, pronto tropezará con problemas bibliográficos dificilísimos que ni siquiera ha tocado Bertini. El investigador italiano, en "questo modesto manipolo di romanze novellesche", se ha valido sólo de las conocidas colecciones de romances de figuras consagradas (Vicuña Cifuentes, Chacón y Calvo, Poncet y Cárdenas y otros) más uno que otro texto inédito que amigos como el mexicano Vicente T. Mendoza y el colombiano Víctor Sánchez Montenegro le han proporcionado de sus archivos personales. Quedan sin tocar los textos innumerables que andan esparcidos por libros, artículos y colecciones de difícil consulta. Para hacer un estudio a fondo del tipo que ensaya Bertini, habrá que recoger muchos más textos de los que se han reunido para esta obra.

Tipográficamente el libro resulta bien hecho; pocos son los errores de imprenta. Hay, en cambio, unos deslices de redacción que dificultan la lectura de la obra. Los más molestos se encuentran en la sección dedicada a *Delgadina,* donde las notas para el romance número VI van con el número VII, las del número VIII con el número IX, etc., etc., en más de una página. Se habla también de un total de diecisiete versiones de *Delgadina* cuando en realidad no se dan más que dieciséis. Otro error parecido en la sección de datos sobre la procedencia de los textos es la falta de una nota sobre una de las versiones de *Mambrú.*

Hago notar, por fin, como detalle de interés, que los versos intercalados en la versión número XVIII de *Las señas del esposo* ("Si esta víbora te pica, te queda la comezón: / no hallarás en la botica ni doctor ni curación") no son, como sugiere Bertini en sus notas (p. 57), "elementi provenienti da altri temi, esclusivamente amorosi". En México existe la costumbre de grabar éste y muchos otros motes parecidos en las hojas de cuchillos, machetes y otros instrumentos cortantes.

El poeta popular que introdujo estos versos rimados en el romance tradicional diciendo que "en el machete que cuelga del arción [del esposo] se puede leer / un relato en cuatro versos que lo pinta tal cual es", no tenía más intención, estoy seguro, que la de hacer patente el carácter viril (i. e., peleonero, "macho") del marido. No hay aquí, a mi modo de ver, alusión alguna a ningún tema amoroso.

Pero no obstante los límites modestos que ha puesto el profesor Bertini a su obra, y aparte uno que otro error de redacción o de interpretación que se nota, queda en pie el interés que encierran los temas que esboza el muy capacitado investigador italiano. A los estudiosos del romance en América les ha dado en esta obra un libro de valor indiscutible.

MERLE E. SIMMONS,

Universidad de Indiana

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA. NOVENO CONGRESO

Las jornadas del Noveno Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana tendrán lugar en la Universidad de Columbia, Nueva York, el 31 de agosto y el 1º de septiembre, y en la Universidad de Rutgers, New Brunswick, New Jersey, el 2 de septiembre del año en curso.

El tema central de los trabajos será: *Las influencias extranjeras en la literatura iberoamericana.* Deberán tener una extensión apropiada para su lectura en veinte minutos como máximo, y ser remitidos al Presidente del Instituto de Literatura Iberoamericana, Doctor Andrés Iduarte, Hispanic Institute, Columbia University, New York 27, N. Y., U. S. A.

La Comisión Seleccionadora de Trabajos quedó integrada por los profesores James F. Shearer, Ángel del Río, Eugenio Florit y Susana Redondo, de Columbia; y José Vázquez Amaral, Esperanza Figueroa, Frank Dauster y Julian Palley, de Rutgers.

Las comisiones, grupos de ponencias y el programa oficial de actos serán dados a conocer oportunamente.

El Noveno Congreso, auspiciado por dos de las más prestigiosas universidades norteamericanas, Columbia y Rutgers, se realiza, como los anteriores, por acuerdo de la Asamblea Plenaria de Instituto, siguiendo la costumbre de reunir en convenciones bienales a todos sus miembros. Han sido invitadas ilustres figuras de nuestras letras y personalidades de otros países dedicadas a su estudio. Por ello, por la importancia creciente de la literatura iberoamericana, por la trascendencia y utilidad que han tenido los ocho congresos anteriores, no dudamos del brillo y del buen éxito que alcanzará el próximo.